

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klára Našincová

Mircea Eliade jako dramatický autor

Mircea Eliade as dramatic author

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Libuše Valentová, CSc.

Děkuji vedoucí závěrečné práce paní PhDr. Libuši Valentové, CSc. za cenné rady, odborné vedení, podněty a připomínky a nekonečnou ochotu.

Zvláštní poděkování patří PhDr. Jiřímu Našincovi za neocenitelnou odbornou pomoc, bezmeznou trpělivost, jakož i důvěru, že práci dovedu do zdárného konce.

Děkuji všem, kteří mi vytvořili podmínky pro realizaci této závěrečné práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. 5. 2015

.....

Klára Našincová

Anotace

Tato práce vymezuje autorský typ spisovatele Mircei Eliada jako dramatického autora včetně recepce jeho díla soudobými kritiky v porovnání s jeho subjektivním viděním těchto děl. Ozřejmí také pozadí jejich vzniku. Posoudíme, zda a jak souvisí Eliadovy povídky a deníky s jeho dramaty. U hry *Ifigenie* zhodnotíme, nakolik se Eliadův přístup liší od pojetí tvůrců, kteří zpracovali obdobné téma v minulosti (Euripidés, Jean Rotrou, Jean Racine, Johann Wolfgang Goethe) a do jaké míry čerpá z rumunských lidových balad (Jehnička a Mistr Manole). Ve zbývajících dramatických textech pak zjistíme, jak se do nich promítá Eliade jako religionista, zejména jeho teorie o teroru dějin (v dramatickém zlomku *1241*), teorie o posvátném a profánním ve hře *Lidé a kameny* a reakce na mýtus tvořící se kolem osobnosti sochaře Constantina Brâncușie v dramatu *Nekonečný sloup*. Většina použitých textů (jak odborných, tak beletristických) je k dispozici v původním znění v poznámce pod čarou nebo v příloze. Překlad některých textů byl součástí odborné práce.

Klíčová slova

Mircea Eliade, rumunská literatura 20. století, rumunské drama, *Ifigenie*, *Lidé a kameny*, Constantin Brâncuși, *Nekonečný sloup*, 1241

Abstract

This bachelor thesis defines writer Mircea Eliade as a dramatic author, including reception of his work by contemporary literary recenzents in confrontation to his own point of view. It will also explain the background of creating the playworks. We decide if there are any relations between Eliade's diaries, novels and dramas. We will compare similar subject: the drama *Iphigenia* by older authors (Euripides, Jean Rotrou, Jean Racine and Johann Wolfgang Goethe) and how much are projected old Romanian folk ballads *Miorița* (The Little Ewe) and *Meșterul Manole* (The Master Builder Manole). In the rest of the play works we decide how much is involved Eliade as a religionist especially his theory of „terror of the history“ (in partial drama *1241*), theory of the „sacral and profane“ in drama *Oameni și pietre* (People and Stones) and the response to the myth around famous sculptor Constantin Brâncuși in the play *Coloana fără sfârșit* (The Infinite Column). Most of the used texts are available under the lines or in the attachment. Unless it isn't written differently, the translations I've made myself and it was a part of the technical work.

Keywords

Mircea Eliade, romanian literature 20th century, romanian drama, Iphigenia, The People and Stones, The Infinite Column, 1241

Obsah

Úvod.....	8
1 Mircea Eliade.....	10
1.1 Základní biobibliografické údaje.....	10
2 Inspirace antickou.....	13
2.1 Proměny moderního dramatu.....	13
2.2 Eliadovo zpracování Ifigenie.....	15
2.3 Povaha Eliadovy tragédie.....	20
2.3.1. Ifigenie.....	21
2.4 Srovnání Eliadova dramatu s díly jeho předchůdců.....	23
2.5 Charakteristika a rozdílnost hlavních postav.....	27
2.6 Vazby k lidové baladě	31
3 Portugalské intermezzo.....	35
3.1 Eliadova tvorba v Lisabonu.....	35
3.2 Lidé a kameny.....	36
3.3 Dramatický zlomek 1241.....	42
4 Zaujetí Brâncușiem	46
4.1 Osobnost Constantina Brâncușie	46
4.2 Nekonečný sloup.....	48
Závěr.....	54

Rezumat în limba română.....	57
Seznam použité literatury.....	60
Příloha.....	63

Úvod

Na základě vlastní četby i z přednášek na oboru rumunistika jsem zjistila, že rumunský spisovatel a světoznámý historik náboženství Mircea Eliade (1907 – 1986) se v posledních dvou desetiletích v českém kulturním prostředí už bezpečně zabydlel. Dokladem toho je zhruba dvacítky vydaných titulů jak beletristických, tak religionistických, přičemž některé z nich dokonce patří či patřilo mezi základní doporučenou četbu na různých studijních oborech (etnologie, kulturologie, sociologie). Eliadovi bylo rovněž věnováno několik diplomových prací v oboru rumunistika, zvláštní tematický blok na stránkách revue *Světová literatura* (3/1993) a *Litteraria Pragensia* (14/1997), péčí Česko-rumunské společnosti vyšel sborník z eliadovského symposia konaného v Praze roku 2006 a vydání Eliadových beletristických děl byla vesměs recenzována.

Stranou nakladatelského, překladatelského i interpretačního zájmu u nás však zatím až na dvě výjimky (*Bengálská noc* a *Svatba v nebi*) zůstává autorova románová tvorba z třicátých let 20. století a především tvorba dramatická, která je opomenuta úplně (často nebývá uváděna ani v autorových bibliografiích v Česku uveřejňovaných). To je samo o sobě dosti paradoxní, přihlédneme-li ke skutečnosti, že dnes již legendární režisér Petr Lébl, proslulý svými netradičně pojatými inscenacemi v Divadle Na zábradlí, na sklonku osmdesátých let zdramatizoval Eliadovu novelu *Had* a v podstatě na ní založil svou slibně se rozvíjející (a posléze tragicky ukončenou) režiséřskou kariéru. Absolventi brněnské JAMU v roce 2002 s úspěchem uvedli jevištní úpravu Eliadovy *Slečny Kristýny*, fantastické novely z třicátých let. Nesmělým pokusem o nápravu daného stavu věcí by měla být i tato bakalářská práce.

Proč jsem se rozhodla právě pro Eliadovu dramatickou tvorbu? Domnívám se totiž, že ačkoli vlastní dramatická tvorba tvoří v kontextu Eliadova celoživotního díla jen nepatrný zlomek a lze ji považovat do jisté míry za marginální, z jiných, prozaických textů vzniklých po druhé světové válce (z povídek *Sbohem, Generálské uniformy, Inkognito v Buchenwaldu*, novely *Devatenáct růží* z některých stránek rozsáhlého románu *Svatojánská*

noc) vyplývá autorův trvalý zájem o tento literární druh. Ve všech jmenovaných textech, založených na dialektice posvátného a světského, má divadlo, „spectacol“, významnou roli poznávací, nahrazuje tradiční iniciační rituál, podněcuje a rozvíjí v člověku uměleckou tvořivost a pomáhá mu účelně čelit „teroru dějin“. Jak praví přední rumunský exilový literární vědec Matei Călinescu: „Hrát divadlo, vydávat se za někoho jiného, hrát nějakou roli, znovu a znovu něco uměleckou formou přibližovat jsou činnosti, které mohou být prostředníkem mezi obyčejným a mytickým světem; duchovně vzato, jsou to účinné techniky osvobození z tyranského nedostatku smyslu toho, co je profánní.“¹

Zajímalo mě také, dá-li se mezi jednotlivými texty, jejichž vznik někdy dělí i desítky let, vysledovat nějaký posun v autorské poetice, a nakolik je v nich patrná vazba k rumunské lidové tvořivosti, zejména k baladám *Jehnička* (Miorița) a *Mistr Manole* (Meșterul Manole), k nimž se Eliade mnohokrát vracel v odborných studiích.

Citáty v textu uvádím zásadně česky, aby se v něm mohli lépe orientovat i případní zájemci neznalí rumunského jazyka; původní znění lze pro srovnání najít pod čarou, delší citáty v příloze na konci práce. Není-li uvedeno jinak, pak jsem překlady z rumunského originálu pořizovala sama.

¹ CĂLINESCU, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade (Amintiri, lecturi, reflecții)*, Iași: Polirom 2002, s. 172 (originál v příloze).

1 Mircea Eliade

1.1 Základní bio-bibliografické údaje

Mircea Eliade (9. 3. 1907 Bukurešť – 22. 4. 1986 Chicago) byl historik náboženství, prozaik a esejista rumunského původu. Narodil se v rodině armádního důstojníka, který se z obdivu k básníku Ionu Heliadovi-Rădulescovi, tribunu valašské revoluce roku 1848, nechal přejmenovat z Eremia na Eliade. V osobách chlapcových rodičů se snoubily dvě protikladné historické oblasti: z matčiny strany to byla Oltenie, známá energičností a podnikavostí svých obyvatel, z otcovy strany pak Moldavsko se svou melancholií, sklonem ke snění, rozjímání a trpným přístupem k životu. Když Mircea v pubertě začal trpět návaly nevysvětlitelného smutku, připisoval je právě svému dědičnému „moldavanství“.

V Eliadově dětství bylo všem jasné, že z něho bude geniální klavírista. Neměl však dobrou paměť a hlavně dostatek trpělivosti. Nakonec sám usoudil, že jeho talent je mizerný, byť dokázal v devíti letech zahrát Rachmaninovovy koncerty, a dál se klavíru nevěnoval. V učení příliš nevynikal, studoval vždycky jen to, co ho bavilo a co nebylo zrovna součástí školních osnov, a tak se stalo, že několikrát dokonce musel skládat reparát. Po maturitě na bukurešťském lyceu Spiru Hareta se s rostoucím zájmem o filozofii a dějiny náboženství pustil do tak náruživého studia, že mu byl čtyřiaadvacetihodinový den příliš krátký. Tehdy studoval filozofii na Bukurešťské univerzitě (1925 – 28). Za zmínku stojí jeho úsilí číst své oblíbené autory v originále a jít vždy k pramenům, a proto se začal učit italsky, anglicky, hebrejsky a persky s takovým nasazením, že v noci spával čtyři hodiny. Sen podniknout cestu do Indie se mu vyplnil brzy po obhajobě diplomové práce, kdy zažádal o soukromé stipendium bengálského maharádžy. Díky jeho finanční podpoře se do Indie přes Egypt a Cejlon skutečně dostal a studoval v Kalkatě sanskrt, tibetštinu, indickou etnologii a náboženství (1928 – 31). Jeho tamější učitel ho ubytoval ve vlastním domě, ten však musel opustit poté, co přátelství s profesorskou sedmnáctiletou

dcerou Maitréjí přerostlo společensky únosnou mez. Zoufalý mladík strávil několik měsíců meditací v himálajském ašrámu, což nesmazatelně poznamenalo jeho literární tvorbu i badatelskou činnost. Na otcovo naléhání se vrátil do Rumunska, kde mu hrozilo, že bude prohlášen za zběha, neboť nenastoupil k výkonu vojenské prezenční služby. Po složení doktorátu 1933 přednášel na Bukurešťské univerzitě indickou filozofii (do roku 1937). Jeho disertační práce *Yoga. Essai sur les originnes de la mystique indienne* (Jóga. Esej o původu indické mystiky) publikovaná v Paříži 1936, ho zařadila mezi přední evropské orientalisty. V roce 1933 mu vyšel román *Maitréjí*, který se setkal s obrovským čtenářským ohlasem. Byl na nejlepší cestě stát se známým romanopiscem a ceněným vysokoškolským učitelem uznávaným studenty, vědeckými institucemi i stávající mocí. Jeho slibnou univerzitní kariéru ukončila štvavá kampaň kvůli údajné nemravnosti jeho děl. V roce 1940 odjel do Londýna jako kulturní přidělenec a po několika měsících ho přeložili do Lisabonu, kde zůstal až do konce války. V Portugalsku ho postihla osobní tragédie - úmrtí jeho milované manželky Niny. Dalším působištěm se pro Eliada v roce 1945 stala Paříž. Jako běženeček se potýkal s vleklými existenčními problémy a jen zvolna se začleňoval do tamního intelektuálního prostředí (velmi mu pomohl např. známý religionista a antropolog Georges Dumézil). V dalších letech pak Eliade přednášel na École des Hautes Études v Paříži a s pomocí nakladatele Gustava Payota vydal několik stěžejních odborných prací, jako je *Pojednání o dějinách náboženství* (1949), *Mýtus o věčném návratu* (1949) a *Šamanismus a nejstarší techniky extáze* (1951). V roce 1956 dostal nabídku přednést několik přednášek na univerzitě v Chicagu a vzhledem k podmínkám, které mu na tamní Divinity School nabídli, se rozhodl zůstat ve Spojených státech natrvalo (od roku 1964) Stal se vedoucím katedry dějin náboženství, která dnes nese jeho jméno. Byl mimo jiné koordinátorem velké religionistické encyklopedie o šestnácti svazcích *The Encyclopedia of Religion* (poslední svazek vyšel roku 1987).

Dne 22. dubna 1986 Mircea Eliade zemřel, několik měsíců poté, co rozsáhlý, nikdy pořádně nevysvětlený požár zničil valnou část jeho knihovny. Zvláštní je fakt, že stejný osud potkal při rumunské revoluci 1989 část jeho

literárního odkazu, který v sedmdesátých letech daroval bukurešťské Státní knihovně.

Eliade byl jedním z předních světových religionistů, autorem bezpočtu prací o světových náboženstvích, východních filozofických systémech a mytologiích. Z odborné literatury vyšly v českém překladu spisy *Mýtus o věčném návratu* (1993), *Slovník náboženství* (1993), *Posvátné a profánní* (1994), *Dějiny náboženského myšlení*, I-III (1995–97), *Šamanismus a nejstarší techniky extáze* (1997), *Mefisto a Androgyn* (1997), *Od Zalmoxida k Čingischánovi* (1997), *Mýty, sny a mystéria* (1998), *Jóga, nesmrtelnost a svoboda* (1999), *Kováři a alchymisté* (2000), *Obrazy a symboly* (2004), *Pojednání o dějinách náboženství* (2004), *Iniciace, rituály, tajné společnosti: mystická zrození* (2004), *Mýtus a skutečnost* (2011).

Tvorbu deníkovou, paměti a beletrii psal ve své rodné rumunštině, neboť, jak říkal, je to jazyk, ve kterém sní. V próze se zpočátku držel principu autenticity a bezprostřední zkušenosti, např. v knižní prvotině *Isabel și apele diavolului* (Isabel a ďáblový vody, 1930), v autobiografickém románu *Maitreji* (česky 1989 ve svazku *Bengálská noc* spolu s románem *Svatba v nebi*), o střetu evropské a indické mentality, těžícího z jeho pobytu v Indii, nebo v existenciálně laděném románu *Huliganii* (Chuligáni, 1935). Nejvíce informací o neuvěřitelně pestrém životě Mircei Eliada najdeme v rozsáhlých *Pamětech* (česky 2007). Z beletrie je nejvýznamnější jeho fantastická próza, v níž částečně navázal na literární tradici založenou rumunským národním básníkem Mihaiem Eminescem. Čerpal ze starodávných lidových obřadů, mýtů a pověr, z řecké mytologie, indické filozofie a mystiky a průniků mezi posvátnou a profánní sférou. Prolínání světského a posvátného je příznačným rysem jeho originálních fantastických povídek a novel, které se dodnes těší velké oblibě. Do českého jazyka byla přeložena tato díla: *Slečna Kristýna* (1984 ve svazku *Pět rumunských novel*), novela *Had* (1986), sbírky povídek *Tajemství doktora Honigbergera* (1990), *V hájemství snu* (1996) a *Hádání z kamenů*, 2000). Rozsáhlý román *Svatojánská noc*, kde ústřední hrdina hledá iniciační lásku, což ho zároveň přibližuje smrti, vyšel ve slovenském překladu (*Svätajanska noc*, 2000).

2 Inspirace antikou – Ifigenie

2.1 Proměny moderního dramatu

Počátky moderního dramatu sahají do středověku, kdy se v celé křesťanské Evropě z původně církevních obřadů a slavností postupně vyvinula dramatická představení, mystéria čerpající z tematiky Starého i Nového zákona. Na druhé straně potulní herci bavili publikum světskými fraškami z každodenního života. S nástupem renesance a jejím návratem k řecko-římskému starověku jako předobrazu plnějšího života se začaly překládat tragédie a komedie slavných Řeků a Římanů a byla snaha je zdárně napodobovat. Tyto čtyři složky, k nimž by se daly ještě přičíst morality a další alegorické hry, právě stojí u zrodu moderního dramatu, jak uvádí například Paul van Tieghem v dnes již klasické práci *Dějiny evropské a americké literatury od renesance po současnost*.² Podle způsobu, jímž se v nových dramatických útvarech tyto prvky mísí nebo zůstávají rozlišený, do jaké míry jsou v nich klasické žánry napodobovány a kolik místa se v nich dostalo národním či legendárním prvkům, se renesanční divadlo u hlavních západoevropských národů lišilo.

Největším inspiračním zdrojem se však antické drama nepochybně stalo pro údobí francouzského klasicismu sedmnáctého století, jehož dozvuky působí až do poloviny století devatenáctého, kdy je vytlačí drama romantické. Romantismus si ovšem kladl jiné cíle, mimo jiné umělecké zhodnocování národní minulosti, a starověká témata tudíž nutně ustoupila do pozadí. K jejich novému, masivnějšímu přejímání v dramatické tvorbě dochází až v době symbolismu a dekadence na přelomu 19. a 20. století a v jeho první polovině, kdy antická, zejména mytologická témata často slouží k vyjádření názorů na současné dění, mnohdy i s politickým podtextem.³

Později se v poválečné Evropě i Americe změnila struktura

² VAN TIEGHEM, Paul, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, Paris: Librairie Armand Colin, 1946²

³ Antická témata, byť i ve zkarikované, parodické podobě najdeme i u nás v tvorbě Jiřího Voskovce a Jana Wericha z třicátých let (divadelní hra *Osel a stín*)

vzdělávacího procesu a klasická filologie uvolnila místo technickým předmětům. Starověké dějiny i bájesloví se postupně vytrácely z obecného povědomí, pozbývaly na sdělnosti a pro dramatické autory už nebyly tak umělecky přitažlivé.

Ze všech témat, která evropská dramatika od starověku přejímala, se jako obzvlášť nosný jeví svod řeckých bájí soustředěných kolem kletby, jež pronásleduje rod Atreovců poté, co jeho zakladatel Atreus předložil svému bratru Thyestovi při hostině maso jeho vlastních dětí. Kletba je v těchto bájích úzce spjata s osudem a bývá pojímána jako projev jakési nadosobní spravedlnosti. Jak uvádí Alexandra Ciocârlie,⁴ atreovské téma doznalo značného rozšíření v evropském dramatu zejména ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století: Eugene O' Neil (*Smutek sluší Elektře*, 1931), Jean Giraudoux (*Trojská válka nebude*, 1935; *Nová Elektra*, 1937), Jean-Paul Sartre (*Mouchy*, 1943) či Gerhart Hauptmann (tetralogie *Atreovci: Ifigenie v Delfách, Smrt Agamemnona, Ifigenie v Aulidě, Elektra*, 1939), abychom uvedli jen ta nejvýznamnější. Podobné tendence můžeme vysledovat i v dobové divadelní tvorbě rumunské, např. ve hrách Victora Eftimia *Atreovci* (Atrizii, 1939) a Petra Dumitria *Předehra k Elektře* (Preludiu la Electra, 1945). Zmínění autoři zaměřují svou pozornost hlavně na epizodu, kterou Aischylos pojal do své trilogie *Oresteia* – Elektrín podíl na přípravě vraždy své matky Klytaimnéstry, provedené bratrem Orestem. Mircea Eliade si však za hlavní hrdinku zvolil jiné z dětí krále Agamemnona a královny Klytaimnéstry, Ifigenii, jejíž tragický úděl inspiruje evropské umělce už celá staletí. V divadle Euripidés, Aischylos, nověji Jean Rotrou, Jean Racine, Johann Wolfgang Goethe aj., v hudbě Christoph Willibald Gluck a Richard Wagner, ve výtvarném umění např. Giovanni Battista Tiepolo, Charles André van Loo, Rembrandt van Rijn, Jan Havickszoon Steen, Antoine Coypel, Sébastien Bourdon, Jacques-Louis David, Anselm Feuerbach a u nás Olbram Zoubek.

⁴ CIOCÂRLIE, Alexandra, „O Ifigenie românească“. In *Și totuși, clasicii...*, București : Cartea Românească, 2007, s. 192-202.

2.2 Eliadovo zpracování Ifigenie

Dramatická tvorba se stala předmětem Eliadova zájmu mnohem dříve, než spatřila světlo světa jeho tragédie *Ifigenie*. Jak po letech vzpomíná v rozhovoru se svým biografem, bibliografem a neúnavným propagátorem Mirceou Handocou,⁵ už v roce 1931 nosil v hlavě drama *Komedie smrti*, které však nikdy nepřenesl na papír. Ve hře vystupuje milenecká dvojice na pokraji sebevraždy, „rozhodující okamžik“ však stále odkládá. Už sám název *Komedie smrti* v sobě tají dvojí paradox. Na jedné straně je tu komedie, kterou hráli milenci, aniž si to sami uvědomovali, na druhé straně plnily své poslání výrazně zesvětštělé personifikace Smrti, a to za využití zápletky, chování i jazyka bulvárního divadla. Eliade ve své korespondenci s Mirceou Handocou napsal:

„Teď, po půl století, mi připadá zajímavé, že tahle hra předjímala techniku fantastických povídek, které jsem napsal v posledních třiceti letech, dokonce i sám pojem, utajení' posvátného ve světském, jenž mě provází při mých bádáních o dějinách náboženství.“⁶

Někdy v roce 1937 pojal Eliade úmysl napsat jinou hru, měla nést název *Mor* a její děj měl být zasazen do doby panování knížete Caragei (1812 – 1818). Hotových měl Eliade již několik scén, ty se však bohužel nedochovaly. Když se mu později v exilu v letech 1956 – 57 jeho švagr, skladatel Ionel Perlea svěřil, že by chtěl zkomponovat hudbu k opeře na nějaké rumunské téma a zeptal se, zda by byl ochoten napsat libreto, Mircea Eliade mu o svém starém projektu vyprávěl a skladatele námět nadchl. Naneštěstí se však nemohli hned pustit do práce, Ionel Perlea krátce nato na polovinu těla ochrnul a z celého projektu sešlo.

První dokončenou hrou Mircei Eliada se tak stala *Ifigenie*, jež vznikla na popud jeho dobrého přítele, později známého filozofa Constantina Noicy, který jej opakovaně vybízel, aby se dramatickému žánru věnoval. Rozhodující byl patrně dopis, který Noica Eliadovi poslal 8. července 1939 z Paříže a

⁵ „Pentru o mai corectă înțelegere a condiției umane. Un interviu cu Mircea Eliade luat de Mircea Handoca.“ In *Viața Românească*, 2/1982, s. 25.

⁶ HANDOCA, Mircea, „Preambul la o piesă inedită“, in: *Revista de istorie și teorie literară*, 4/1985, s. 84.

v němž mimo jiné zdůrazňoval i zisk z uvádění hry na jevišti, jenž by tehdy dvaatřicetiletému autorovi, věčně se potýkajícímu s finančními potížemi, přišel jistě vhod.

Svou *Ifigenii* pak Eliade napsal – jak vyplývá z jeho korespondence s Mirceou Handocou⁷ – během pouhých čtyř dnů v prosinci 1939. Krátce nato ji přečetl několika přátelům a jejich nadšené komentáře mu dodaly odvahy, aby se hru snažil prosadit na jeviště. Předložil ji lektorskému výboru bukurešťského Národního divadla, jehož ředitelem tehdy byl známý prozaik Liviu Rebreanu, a v březnu 1940, měsíc před odletem do Londýna, kde měl nastoupit na místo rumunského kulturního přidělence ve Spojeném království, výbor její uvedení schválil. Premiéra v nastudování režiséra Iona Șahighiana se ale konala až 12. února 1941, dva dny potom, co autor hry za dramatických okolností odlétal v rámci diplomatické mise z Londýna do Lisabonu. Ke své velké lítosti se tak nemohl představení osobně zúčastnit, v dopisech rodině i přátelům se však o obsazení rolí, výpravu a dojmy, jaké jeho první dokončené dramatické dílo udělalo na obecenstvo a kritiku, živě zajímal. Z dobových ohlasů známe v celistvosti jen recenzi Eliadova soupevníka Petra Comarnesca, původně uveřejněnou v *Revista Fundațiilor Regale* (č. 2/1941);⁸ ve III. svazku sebraných kritik Eliadova díla, sestaveném Mirceou Handocou⁹ a zahrnujícím údobí let 1928 – 1944, kupodivu žádnou recenzi nenajdeme. Comarnescu Eliadovo drama srovnával se starověkým předobrazem Euripidovým i s klasicistní variantou Racinovou a dospěl k závěru, že originální ve hře rumunského autora je zejména „mioritický“ rozměr, jež Eliade Ifigeniině oběti uděluje:

„...dívka žije s myšlenkou na smrt, posedlá jakousi odhmotněnou láskou, neurčitou touhou či vidinou, jež snad ani nemá pozemský předmět. Ifigenie, po celou dobu pasivní, je tím okouzlena, myslí si, že naplnění dojde jen prostřednictvím smrti. Když jí řeknou, že jejím ženichem je Achilles, dál setrvává ve svém snu o smrti. To, že má zemřít pro blaho vlasti, s konečnou

⁷ TÝŽ, *Mircea Eliade și corespondenții săi*, I, A-H, București : Humanitas, 1999, s. 23.

⁸ COMARNESCU, Petru, „Ifigenia d-lui Mircea Eliade și modelele clasice“. In *Kalokagathon*, București : Editura Eminescu, 1985, s. 318-320.

⁹ HANDOCA, Mircea, „*Dosarul*“ *Eliade*, III, București : Curtea-Veche, 2000.

platností dává její smrti opodstatnění, a jde jí vstříc klidně a pokorně jako ovečka.“¹⁰

Celkem vlažný zájem publika o Eliadovu dramatickou prvotinu Comarnescu vysvětloval hlavně tím, že bukurešťské obecnstvo, odkojené spíše bulvárním divadlem a lacinými konverzačními komedii, není na takovýto dramatický útvar zvyklé a vzhledem k dobovým okolnostem¹¹ se spíš jen touží pobavit a zapomenout.

Eliadův někdejší americký žák a pozdější vykladač jeho díla Mac Linscott Ricketts¹² se zmiňuje celkem o pěti kritikách, které se mu podařilo dohledat, jenomže mezi ně počítá i deníkové záznamy Mihaila Sebastianiana (viz níže). Anonymní recenzent v deníku *Vremea* po premiéře napsal, jak Ricketts uvádí, že Eliadova *Ifigenie* je možná nejlepší hrou z celého rumunského repertoáru stávající divadelní sezóny a měla to poměrně vzácné štěstí, že se jí dostalo vynikajícího obsazení.

Zcela opačný názor zastával C. Cristobald, přispěvatel deníku *Cronica*. Ten v *Ifigenii* spatřoval první propad za ony čtyři měsíce, kdy v čele Národního divadla stál Haig Acterian. Byl toho názoru, že „je to zajímavá exkurze do metafyziky, ale drama [jako pojem] nedělá metafyzika, i když metafyzika je tu zastoupena v podobě dialogu; drama tvoří život, děj, zápletka. Přesně to, co Eliadova *Ifigenie* není.“ Podle Cristobaldova názoru téma, tak jak je uchopil Eliade, se mění v inkoherentní báčhorku plnou anachronismů a nesrovnalostí, o níž se ani nedá mluvit jako o divadelní hře. V závěru však vyslovil politování nad svou kritičností, protože Eliada považoval za „jednoho z nejnadanějších, nejuniverzálnějších, nejplodnějších a nejzajímavějších současných mladých spisovatelů.“¹³

Mircea Ștefănescu, recenzent listu *Curentul*, není ve své kritice až tak příkrý, přesto uvádí, že Eliadův pokus napsat drama skončil fiaskem. Hře podle něho chybí „dramatický nerv“, nedokáže vyvolat hluboké pohnutí, což

¹⁰ *Cit. dílo*, s. 318.

¹¹ Necelé tři týdny předtím, ve dnech 21. - 23. ledna 1941, došlo k pokusu Železné gardy o puč (tzv. rebeliune legionară).

¹² RICKETTS, Mac Linscott, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, II, București : Criterion Publishing, 2004, s. 449.

¹³ *Tamtéž*, s. 449.

by mělo být u truchlohry samozřejmé. Osoby podle něho nemají dost prostoru, aby se rozvinuly, a vyhocené názorové spory mezi nimi děj brzdí.

Petru Manoliu, Eliadův starý kritik, bez obalu prohlásil: „Eliade nemá vlohy k tomu, aby byl dramatickým autorem“.¹⁴ Hra, jak tvrdí, je Eliadovou osobní polemikou s řeckou mytologií nebo s Homérem, obsahuje pár víceméně banálních myšlenek a je to text, který je lépe si přečíst doma, než ho uvádět na jevišti.

Nepříliš lichotivou zmínku o inscenaci jako takové najdeme v *Deníku* někdejšího Eliadova přítele a kolegy z redakce časopisu *Criterion* Mihaila Sebastianiana ze čtvrtka 6. března 1941:

„Byl jsem se podívat na *Ifigenii* Mircei Eliada. (Hraji ji teď ve čtvrtek dopoledne za lidové ceny: 40 lei nejdražší místo. Je to velký propad, jeden z největších, jaké Národní poznalo.) Hra je mnohem zajímavější, než jak mi připadala, když jsem ji četl. Zato představení je neotesané, postrádá jak styl, tak vznešenost. V Rumunsku se hraje divadlo příšerně – a člověk to nikdy nepocítí bolestněji než po dlouhé pauze. Ochraptlé hlasy křičí, řvou. Deklamátorská, falešná gesta. Snažil jsem se vnímat jen text – a připadal mi vskutku krásný. Jen místy mě dráždily legionářské tendence.“¹⁵

Uvedené názory se natolik liší, že udělat si pokud možno objektivní představu o úrovni představení dnes není již dost dobře možné. Ať je tomu jakkoli, jisté je, že tragédie byla poměrně brzy stažena z repertoáru,¹⁶ ačkoli ji někteří současní badatelé považují za nejzajímavější rumunskou hru čerpající z odkazu antického bájesloví.¹⁷

Nově byla Eliadova tragédie v Bukurešti uvedena až v roce 1982, a tentokrát byla přijata mnohem příznivěji. Oživení zájmu o toto drama bylo součástí vpravdě celonárodní kampaně, zahájené u příležitosti autorových pětasedmdesátin, připadajících na 9. března, kdy se s články o životě a díle slavného krajana doslova roztrhl pytel a zaplňovaly rumunský tisk po dobu dvou až tří měsíců. Knižního vydání se Eliadova *Ifigenie* dočkala až poměrně

¹⁴ Týž, s. 449. („Eliade nu are talentul de a fi un dramaturg.“)

¹⁵ SEBASTIAN, Mihail, *Deník (1935 – 1944)*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Sefer, 2003, s. 325 – 326.

¹⁶ V průběhu měsíců února a března se dočkala pouze deseti uvedení

¹⁷ Viz např. MUNTEANU, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București : Editura Minerva, 1982, s. 73.

dlouho po druhé světové válce, v exilovém nakladatelství Cartea Pribeiei v argentinském Valle Hermoso roku 1951. Vydání bylo věnováno „památce Haiga Acteriana a Mihaila Sebastianana“ a v již zmíněné autorské předmluvě mimo jiné stojí:

„S radostí, ale i se srdcem sevřeným vydávám tuto hru z mládí, která se v době, kdy byla napsána, tolik líbila mým přátelům Haigu Acterianovi, Mihailu Sebastianovi, Constantinu Noicovi a Emilu Cioranovi. Dva z mých nejlepších přátel – Haig Acterian a Mihail Sebastian – už nejsou mezi námi. Věnuji jim tento text, který jsme na sklonku svého mládí společně milovali.“¹⁸

Rumunský čtenář se mohl s textem tragédie seznámit teprve v 70. letech na stránkách časopisu *Manuscriptum*, vydávaného Památníkem rumunského písemnictví (Muzeul literaturii române). Na základě opisu uloženého v archivu bukurešťského Národního divadla,¹⁹ a po revoluci v prosinci 1989, kdy se v autorově vlasti dá přímo hovořit o eliadovském kultu, se konečně dočkal i knižního vydání.²⁰

¹⁸ Citováno podle: MUTTI, Claudio, „Ifigenia sau jertfa mântuitoare“, in. *Rost*, revistă de cultură creștină, nr. 2, 2003.

¹⁹ Ten se údajně od knižního vydání v jednotlivostech liší, dotyčné odchylky však neovlivňují celkový ráz a vyznění dramatu.

²⁰ V souboru *Coloana nesfârșită. Teatru*, București: Editura Minerva, 1996.

2.3 Povaha Eliadovy tragédie

Eliade se v *Ifigenii* zaměřil na období před trojskou válkou, jmenovitě na dívčino obětování, požadované bohyní Artemidou. V úvodu k prvnímu knižnímu vydání hry sám přiznává, že sice vychází z Euripidovy tragédie *Ifigenie v Aulidě*, některé postavy i dějové prvky z ní přímo přejímá, ale hovoří i o vlastním tvůrčím vkladu:

„...A kdybych v Ifigeniině oběti nespatořoval něco jiného, než co mohl chápat středomořský duch v 5. století před Kristem, nepocítil bych potřebu převyprávět prastarou řeckou báj pro nás, současné lidi. Mýty jsou však nadčasové, tj. jsou pravdivé v jakémkoli dějinném kontextu, ať se vypráví na jakékoli civilizační úrovni, neboť jsou příkladné, archetypální. ‚Anachronismy‘, jež by se daly v této hře vysledovat (kupříkladu Ifigeniina představa vlastní oběti), jsou anachronismy ve srovnání s Euripidovou *Ifigenií* i celou klasickou řeckou duchovností. Ale klasický starověk je sám o sobě ‚dějinnou epochou‘ a jako takový je jako každá jiná dějinná epocha omezen; klasický starověk nemůže sám vyčerpat význam mýtů, z nichž se zrodil, žádná sebeskvělejší *Historie* nemůže vyčerpat význam *Mýtu*. Někdo by mi mohl namítnout, že smysl Ifigeniiny oběti by mohl vykristalizovat pouze v křesťanském povědomí. Nevím, je-li to pravda. Zhodnocení oběti jako prostředku, který vdechne duši nějakému chrámu, budově, mostu, zkrátka představa, že nic nemůže *trvat*, dokud se tomu (oběti!) neudělí *duše*, dokud se tomu nepředá *život* – tato prastará představa je doložena u bezpočtu exotických a předkřesťanských civilizací.“²¹

²¹ Viz SIMION, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, București: Univers Enciclopedic Gold, 2011, s. 428 – 429.

2.3.1 Drama *Ifigenie*

Děj dramatu o třech dějstvích a pěti obrazech se otevírá na pobřeží Aulidy a oproti verzím jiných autorů začíná rozmluvou dvou vojáků, starého otroka Kilixe a pocestného, kteří sedí u ohniště na písčitém pahorku. Přírodní živly, rozbouřené moře a vichřice, jež seslala samotná bohyně Artemis, aby nemohli vyplout směrem na Tróji, jsou personifikovány a v podstatě představují v dramatu samostatné postavy. V některých obrazech jako by vystupovaly jen vichřice a masa lidí.²² Kilix je oddaný, ale poněkud zmatený a nabubřelý otrok z Klytaimnéstrina věna,²³ jenž má spěšně doručit dopis, v němž „velký stratég“ mykénský král Agamemnón vzkazuje své ženě Klytaimnéstře a dceři Ifigenii, ať do Aulidy, kam je původně zval pod záminkou sňatku Ifigenie s hrdinným polobohem Achilleem, nejezdí. Ve svém poslání otrok selže a vzápětí vyjde najevo, že jeden z vojáků ví o proroctví kouzelníka Kalchanta, který obdržel věštbu, že bohyně Artemis²⁴ si za to, že utiší bouři, a dovolí tak loďstvu vyplout, žádá lidskou oběť z královské krve, jmenovitě tu nejkrásnější z králových dcer, Ifigenii. Je to částečně odplata Agamemnonovi za to, že kdysi bez dovolení zabil laň v Artemidině posvátném háji. Zvěst o nutnosti krvavé oběti, jež má posléze shořet na hranici, se mezi netrpělivými vojáky rozšíří jako požár a hned žádají, aby byla bezpodmínečně vykonána. Při nahodilých promluvách odhalují důvody, proč se vojenského tažení zúčastnili, nešlo jim ani tak o slávu, jako o kořist, půdu a bohatství.

Druhý obraz začíná rozhovorem Agamemnona, jeho bratra, spartského krále Meneláa (podvedeného manželkou, krásnou Helenou) a vládce Ithaky, Odyssea. Agamemnón lituje svého rozhodnutí, trýzní ho výčitky svědomí a hořekuje nad nepřízní osudu. Jeho druhové se mu snaží domluvit a přesvědčit ho, že oběť je nevyhnutelná. Mezi postavami existují spory, panuje nevraživost a pokrytectví. Když do místnosti vtrhne otrok ohlašující příjezd

²² Tak to Mircea Eliade v úvodu k samotné hře uvádí.

²³ Poprvé se zde v Eliadově díle objevuje postava trpící zvláštní anamnézí, tak typická pro autorovy poválečné prózy (např. *V Mântuleasově ulici* nebo *U cikánek*).

²⁴ Antičtí bohové byli antropomorfní jak vzhledem, tak některými osobnostními rysy, jako jsou například ctižádost, pomstychtivost a krutost.

Klytaimnéstry a Ifigenie do tábora v Aulidě, Agamemnón rezignuje, neboť věci se již daly do pohybu. Oproti jiným verzím tu zcela chybí emocemi prodchnuté přivítání otce s dcerou a děj pokračuje až druhého dne. Ifigenie v palácové komnatě rozmlouvá se svou služkou a důvěrnicí Chrysidou o situaci, v níž se ocitla, o svých předtuchách a věšteckých snech a o svém nastávajícím, který se – jak se posléze dozvíme – podobá polobohu Achilleovi, ale je i ztělesněním samotné Smrti. Později o svých pocitech říká i matce Klytaimnéstře, která je z jejích slov značně zneklidněna.

Ve druhém dějství, po zjištění, v jak strašné situaci se její dcera nachází, protože si o jejím obětování vypráví už celý tábor, vyhledá Klytaimnéstra Achillea, padne mu k nohám a zapřísahá ho, aby její dceru zachránil. Achilles Ifigenii ještě nezná, a tak hlavně proto, že spiklenci bez jeho vědomí použili jeho jméno jako záminku ve snaze nalákat královu dceru do Aulidy, a tím pošpinili jeho čest, Klytaimnéstře slíbí, že bude Ifigenii bránit ze všech sil a se svými Myrmidony²⁵ se vydá ke králi, bez ohledu na to, že se dost možná strhne bitva ještě dřív, než se loď odrazí od břehu a vyplují směrem na Tróji. Mezitím Kalchás, Odysseus a Meneláos přemlouvají Agamemnona, aby Ifigénii řekl pravdu a připravil ji k obětování. Král je v úzkých, nemá odvalu dceři neblahou novinu sdělit, přesto své slovo hodlá dodržet. Achilles, zrovna když se o něm hovoří, vtrhne do místnosti, žádá vysvětlení, hádá se a hrozí spiklencům. Ifigenie celý rozhovor vyslechne a jde utišit bouři hlasů a hněvu. Na scénu přichází Klytaimnéstra a spílá králi za jeho slabost. Ifigenie již dávno vše pochopila a vyslechnutá slova jí jen potvrdila její předtuchu; k překvapení všech však přijímá oběť jako něco úctyhodného a radostného. Její život poslouží vyšší věci, zajistí slávu Řekům, Achilleovi, pomstí nevěru krásné Heleny a potvrdí, že její otec je opravdový stratég. Král si zoufale zakryje tvář a Klytaimnéstra chce dceru přivést k rozumu. Achilles ničemu nerozumí, jen upřeně hledí na princeznu, do níž se na první pohled zamiloval. Rodiče připisují její slova a stav, ve kterém se nachází, pomatení smyslů ze samého žalu, jako by jí vidina smrti již znemožnila rozumně uvažovat. Ifigenie pak o samotě rozmlouvá s Achilleem

²⁵ Mytický řecký kmen, jemuž velel Achilleus v trójské válce. Vznikl prý z mravenců (myrmés). V názvu bývá shledáván pozůstatek totemismu. (*Slovník antické kultury*, Praha: Svoboda, 1974, s. 396.)

a sděluje mu věštby, které rozhodly o jejich osudu. On – pokud se ožení a bude vést rodinný život –, nikdy nedojde nesmrtelné slávy. Na ní závisí osud celé výpravy proti Tróji. Tím se запиše navěky do dějin, a to je její největší štěstí, co dává jejímu životu a smrti smysl. Je to tvůrčí oběť (*jertfă creatoare*). Hrdina její slova nechápe, prosí ji a přemlouvá, aby se nechala zachránit. Chce se s ní oženit. Dívka se také vyznává ze svých citů i z toho, že on je jejím vyvoleným ze snů, ale jejich svatba proběhne až v nebi (*nunta în cer*).²⁶

Ve třetím dějství stoupá princezna ve svatebním hávu po schůdcích k obětišti, kde na ní čeká kouzelník Kalchás s pomocníkem. V závoji má zabalenou obětní dýku. Dívka se diví, že její rodiče se nedostavili, všichni zúčastnění jsou smutní a nevelebí ji. Náhle si připadá úplně opuštěná. Achilles si razí cestu davem vojáků až k ní a zapřísahá ji, ať si vše rozmyslí, že čeká jen na jediné její slovo. Ona se ohlédně a s úsměvem praví: „Následuj mě, můj milý...!“ V nejdramatičtějším momentě hry opona klesá.

2.4 Srovnání Eliadova dramatu s díly jeho velkých předchůdců

Ve své scénické variantě mýtu o Ifigenii dal Eliade přednost tragickému vyústění dramatu, jaké nacházíme u Aischyla, Sofokla či u Lucretia ve spisu *O přírodě* (*De rerum natura*), před vyústěním zázračným, kdy je lidská oběť nahrazena laní, jako je tomu u Euripida nebo Ovidia. V další variantě, s níž přicházejí Stesichoros a Pausanias a kterou později převzal Racine, je místo Ifigenie obětována jiná dívka, dcera Thésea a Heleny. Smírné vyústění najdeme i u francouzského barokního dramatika Jeana de Rotrou (1609 – 1650), který ve své tragikomedii *Ifigenie* (*Iphigénie*, 1640) nechá ústřední postavu dovést až k obětnímu oltáři, odtamtud ji však dává záhadně unést, aby v samém závěru ústy bohyně Artemis mohl sdělit přítomným, že Ifigenie byla pro svou čistotu ušetřena. Euripidovu vzoru zůstávají poplatní i další francouzští dramatikové jako Lagrange (1699),

²⁶ Je zřejmé, že tento motiv Eliada v daném období mimořádně zaměstnával, objevuje se i v názvu milostného románu z autorovy současnosti, vydaného roku 1939.

Guimond de la Touche (1737) a Guillard, na jehož libreto, inspirované Racinem, zkomponoval Christoph Willibald Gluck operu (1779).

U nás přeložená veršovaná tragédie *Ifigenie* (Iphigénie en Aulide, 1674)²⁷ francouzského klasicistního dramatika Jeana Racina (1639 – 1699) je dějově poplatná Rotrouově verzi, který se také příliš nevzdálil od Euripida. Liší se především důsledným uplatněním zásad klasicistní poetiky²⁸, jíž se dobová dramatická tvorba inspirovaná starověkým Řeckem a Římem, řídila. Hlavním motivem hry je otázka oprávněnosti oběti v lidském životě. Autor se nemohl spokojit s tím, že by tento problém obešel a použil verzi, kdy Ifigenii na obětním oltáři nahradí bílou laní samotná Artemis a odnese ji do svého chrámu v Tauridě (severní pobřeží Černého moře).²⁹ Jak je to pro Racina a celou jeho dramatickou tvorbu příznačné, bylo by pošetilé zlehčovat mohutné, zhoubné síly a vášně v člověku, které jsou dány a bez nichž by nebylo boje, a tedy ani život sám by neměl smysl.

Zápletka dramatu se odehrává, podobně jako u Euripida, u stanu mykénského krále Agamemnona (na rozdíl od dramatu Mircei Eliada, kde je král v paláci), loďstvu brání ve vyplutí bezvětrí (u Eliada je to naopak bouře a vichřice). Král časně ráno budí svého sluhu Arkase,³⁰ aby poslal dopis královně Klytaimnéstře, která s dcerou Ifigenií míří do Aulidy, aby tam za žádnou cenu necestovaly (je to druhý dopis, který protirečí tomu prvnímu). Král je vržen do situace, kdy věštbu nemůže odmítnout, ale není s to snést otcovský žal nad ztrátou dcery ani obrovské výčitky svědomí. Nutnost Ifigenii obětovat a podřídit se věštbě, tedy vůli bohů, však králi Agamemnonovi

²⁷ Předmluva Antonína Vantucha, s. 15. In RACINE, Jean, *Britannicus – Ifigenie – Atalia*. Přeložil Gustav Franci. Praha: Odeon, 1990.

²⁸ *tamtéž*, s. 15. „V klasicismu měla tragédie přesná pravidla, uplatňovala aristotelovskou doktrínu o „*katharsis*“ (očistění spoluprožíváním hrdinova trpkého osudu) a s tím spojené učení o „třech jednotách“: času (24 hodin: děj zachycuje pouze akutní krizi bezprostředně před katastrofou), místa (stejný palác nebo aspoň město) a děje (žádný vedlejší motiv nemá oslabovat intenzitu děje hlavního). Děj byl rozvržen vždy do pěti dějství s omezeným počtem scén: nejméně čtyři, zřídka více než osm až deset. Spád děje neurčoval dialog, nýbrž frapantní formulace v někdy dlouhém sebezpytném monologu, tzv. tirádě.

²⁹ Tragičnost hry poněkud zmírnil tím, že je nakonec obětována tajemná dívka Erifila, již Achilleus unesl z ostrova Lesbos a od věštce Kalchanta zjistí, že je dcerou Thésea a Heleny, tudíž také z královské krve. Nešťastně miluje Achillea a závidí Ifigenii (dokonce i přesto, že má být brzy obětována), nemá pro co žít a spatřuje svou jedinou možnou „slávu“ v obětování sama sebe namísto Agamemnonovy dcery.

³⁰ O francouzském králi Ludvíku XIV. se vědělo, že ve vojenském táboře vstává jako první a budí ostatní stejně jako Agamemnon. Podobných dobových aktualizací lze nalézt ve hře více.

důrazně připomínají Meneláos s Odysseem a tvrdě na něj naléhají, aby dal přednost obecnému blahu před zájmy jednotlivce:

„Čest, statečnost duše jdou na úkor štěstí, které není údělem člověka na tomto světě [...] Totiž nikoliv štěstí, nýbrž oběť je údělem lidí; kdysi, za vlády pohanských bohů nepřátelských lidem, které nestvořili, také obětování živých lidských tvorů. *Ifigenie* bude tedy truchlohrou o tom, co je oběť a jaké místo může zaujímat v životě.“³¹

Racine ve své hře nemohl přistoupit k závěru, kdy se potenciální oběti dostane opožděného slitování ze strany bohů. Chtěl ukázat, že mu jde především o lidské svědomí a „slávu“ (*la gloire*: sláva, triumf, čest), to znamená obětovat i vlastní život za to, čemu věříme. Achilleovou „slávou“ je bít se do poslední kapky krve za svou snoubenku (byť mu ji přisoudili bez jeho vědomí). *Ifigeniina* čest vyžaduje přijmout oběť: její výčitky Achilleovi jsou jednou z klíčových formulací dramatu:

„ Má čest vám méně je než ubohé mé bytí?“ (V, 2).³²

Nepodřídít se věštbě znamená zradit otce i všechny shromážděné vojáky, připravit Řecko o vítězství a ještě více si pohněvat bohy. Daleko horší osud než smrt na obětním oltáři by bylo pro princeznu zemřít nahodile a beze cti. Jedině Racinova Klytaimnéstra chápe slávu jako druh „pokrytectví“ a manželovo chování v ní probudí silnou zášť, jasně mu dává najevo, že je pro ni pouhý slaboch a pokrytec, který obětuje i vlastní dítě svému sobectví, což je chladnokrevný zločin.³³

Johanna Wolfganga Goetha, tohoto „Olympana z Výmaru“, zamilovaného do klasického ideálu helénského světa, básníka, který se vrátil z Itálie s duší „prosycenou světlem“, zaujala jiná epizoda bájného příběhu o *Ifigenii*. Ve svém veršovaném dramatu o pěti dějstvích (první verze byla psána v próze) se ujímá *Ifigenie* ve chvíli, kdy ji jiní moderní autoři opouštějí, v *Tauridě*, kde se stává *Dianinou*, respektive *Artemidinou* kněžkou a kde o

³¹*Tamtéž*, předmluva Antonína Vantucha, s. 25

³²*Citované dílo*, s. 179.

³³*Tamtéž*, s. 27. („... její bezhlavá vzpoura, i proti celé armádě“ je pouze útěk před poznáním, je to odmítání dané situace, a tedy předsíní pozdějšího zločinu“ – nechá Agamemnona po vítězném návratu z Tróje zabít nájemnými vrahy.)

její přízeň marně usiluje skythský král Thoas. Jako kněžka má na králův příkaz vykonat oběť na dvou zajatých cizincích, kteří tajně pronikli na tauridskou půdu s cílem uloupit ze svatyně Dianin obraz. Ukáže se, že jedním z mužů je Ifigeniin mladší bratr Orestes, vrah jejich společné matky Klytaimnéstry, která v cizoložném poměru zosnovala vraždu jejich otce Agamemnona po jeho návratu z desetileté trojské války. Druhým mužem je pak Orestův věrný přítel Pylades, se kterým Ifigeniin bratr z důvodů osobní bezpečnosti odmalička vyrůstal mimo rodičovský dům. Pylades přichází s plánem, jak se lstí společně zachránit, a do svého plánu zasvěcuje i Ifigenii, která jim má k útěku dopomoci. Ta však nehodlá klamat krále, který se k ní choval jako druhý otec, a její pravdomluvnost nakonec přinese spásu a návrat do rodných Mykén všem třem: jí, bratrovi i jeho příteli.

Jak uvádí Elisabeta Munteanu, ³⁴ „základ *Římských elegií* i nejharmoničtější a nejvyváženější z jeho [Goethových] her *Ifigenie v Tauridě* (*Iphigenie auf Tauris*, 1787) tvoří ovzduší klidu, jasu, plného souznění jedince s přírodou, etický přístup spojený s mravním povznesením člověka.“ ³⁵ Podobně jako Rotrou či Racine vychází sice oslavný německý autor z klasických předloh, avšak řeckou osudovou tragédií, kde lidé byli pouhou hříčkou v rukou bohů, přepracovává na moderní charakterové drama, ve kterém si člověk určuje svůj osud vůlí a ryzostí charakteru, oné krásné duše („schöne Seele“), na níž si básník tolik zakládal. Božstvem se tu stává sama duše člověka: jeho hrdinku zachraňují jediné zbraně, které vlastní – křehká snítka modlitby – a schopnost říkat pravdu.

Také Mircea Eliade, jak sám přiznává, se jako jeho velcí předchůdci v zásadě drží Euripidovy předlohy *Ifigenie v Aulidě*. Ve srovnání s klasickou řeckou tragédií i jejími novověkými napodobiteli však vnáší do hry některé nové prvky: uvádí na scénu postavu Chrysidy, roztržitého otroka Kilixe, vedoucího hudebníků a bezduchý dav vojáků, kterému vládne jen chtivost a stádní duch. Jiné prvky pro změnu potlačuje, například epizodu s malým

³⁴ *Citované dílo*, s. 72.

³⁵ MUNTEANU, Elisabeta, *citované dílo*, s. 72. („Atmosfera de calm, seninătate, deplină unitate a individului cu natura, concepția etică legată de ridicarea morală a omului stau la baza *Elegiilor romane* și a celei mai armonioase și proporționate din piesele sale *Iphigenie auf Tauris*.“)

Orestem, jež se stává zbytečnou, neboť Ifigenie v jeho pojetí se už nesnaží obměkčit otce tím, že by mu připomínala utěšené rodinné ovzduší z dětství. Stejně tak mění časový sled některých událostí, jako je setkání Klytaimnéstry s Achileem, k němuž tentokrát dochází až poté, co se královna dozví, že Ifigeniina plánovaná svatba je vlastně past.

2.5 Charakteristika a rozdílnost hlavních postav

Eliadova *Klytaimnéstra* není tak výrazná jako vášnivá hrdinka Euripidova či Racinova, která svou dceru urputně brání a v závěrečném dialogu dává manželovi jasně najevo, co ho může čekat po návratu domů z války vyhrané za cenu obětování vlastního dítěte. Jak ukazují režijní poznámky, rumunský autor dal přednost matce o něco liknavější, která se příliš nesnaží dceřiny vnitřní zmatky pochopit.

V *Agamemnonovi* se ustavičně sváří touha po moci a otcovská láska. Rád by vzal zpátky první nelidský popud povolat Ifigenii, aby ji obětoval, ale uvědomuje si, že nedokáže zabránit oběti, kterou teď po něm vyžaduje celá armáda. Jeho láska k Ifigenii – k níž se pojí i naléhavý pocit viny – ho nutí bezmocně se proti vnucené oběti vzpírat. Scéna, kdy vzývá bohy, aby rozpoutali přírodní síly a Ifigenii, která se blíží k Aulidě, zastavili, připomíná obdobný výjev z rumunské lidové balady o mistru Manolovi a činí z krále patrně nejtragičtější postavu celé hry. Podobně jako Klytaimnéstra se král domnívá, že dívčin klid, s jakým svou oběť přijímá, vyplývá z poblouznění mysli. Po celou dobu zůstává přesvědčen, že Ifigenie si neuvědomuje, co se s ní děje, a chce ji zarazit. Jak rozlícený Agamemnón, tak liknavá Klytaimnéstra jsou obyčejní lidé, neschopní pochopit Ifigeniinu výjimečnou povahu a schopnosti.

Achilles se u Euripida tolik nepohoršuje nad krutostí oběti či zvráceností nápadu přilákat oběť pod záminkou svatby, jako nad tím, že ho nepožádali předem o souhlas, než využili jeho jména pro nastraženou past. A je to opět pýcha, která ho přiměje odpovědět kladně na Klytaimnéstrinu prosbu, aby dívku ochránil. Ifigeniina odvaha na něho později udělá tak

mocný dojem, že se jí pokusí zabránit učinit osudný krok. U Eliada má tato postava jiný vývoj, i když vychází z téhož popudu, kdy se Achilles cítí uražen, že je vtažen do svatby, o které nic neví. Představa, že by otec měl obětovat vlastní dítě, připadá novému Achilleovi děsivá:

„Jakým právem může otec připravit o život pannu, která se připravuje na svatbu?“³⁶

Pochybuje o schopnosti věstců vyčíst z plamenů, žhavých uhlíků nebo z vnitřností obětí vůli bohů a odmítá vytáhnout do boje umožněného ještě větší křivdou, než je ta, kterou si předsevzal napravit:

„Jaký smysl by mělo vítězství nad Paridem, kdyby z toho mé jméno vyšlo poskvřeno? Jaký význam ještě může mít dobytí Tróje, bude-li Achilleovo jméno znesvěceno?“³⁷

Tento příkladný hrdina se do *Ifigenie* na první pohled zamiluje a nedokáže pochopit, proč dívka odmítá pozemské štěstí, když je mu jasné, že sdílí jeho city, a snaží se ji z nebezpečného snění vytrhnout: „Ke kterému bohu se mám modlit, *Ifigenie*, aby osvětlil tvou mysl?“³⁸ Zamilovaný Achilles tak jako všichni z *Ifigeniina* okolí není s to plně pochopit velikost jejího hrdinského činu a z poloboha se tak snižuje na úroveň řadového smrtelníka.

Ifigenie je u Euripida dynamická postava, sledovaná ve vývoji, zpočátku bezstarostná dívka, která se posléze instinktivně brání osudu, který jí byl přisouzen, a přestává bojovat o život až ve chvíli, kdy si uvědomí, že jí je vyhrazeno velkolepé poslání. Dospěje k rozhodnutí obětovat se, aby tím pomohla k vítězství nad barbary, a tak se z obyčejné dívky stává hrdinkou.

Eliadova *Ifigenie* se naproti tomu ani na okamžik nechová jako normální člověk, neulpívá na povrchu věcí, mívá věštecké sny, dokáže rozpoznat neblahé příznaky v situacích zdánlivě šťastných a zůstává nepochopena i osobami, které k ní mají nejbližší (rodiče, Chrysis a později i Achilles). Když je pod záminkou svatby vylákána do Aulidy, aby svou obětí

³⁶ Citováno z dosud nevydaného překladu Jiřího Našince, *Ifigenie*. II, 1 (s. 29 originálu. In *Manuscriptum* 1/1974).

³⁷ *Tamtéž*, II, 1 (s. 32).

³⁸ *Tamtéž*, II, 2 (s. 44).

usmířila bohyni Artemis, nevnímá to jako krutý čin. V jejím povědomí – podobně jako v povědomí Doriny z Eliadova krátkého předválečného románu *Had* (Șarpele, 1937)³⁹ – se Eros snoubí s Thanatem, láska, svatba a smrt se prolínají a ženich, o kterém sní od chvíle, kdy se doslechne, že se má vdávat, je Smrt sama, třebaže se podobá Achilleovi. Popisuje ho své služebné a důvěrnici Chrysidě slovy nápadně připomínajícími postavu *Hyperiona* od rumunského národního básníka, „posledního evropského romantika“ Mihaie Eminesca:

„Potkávám ho stále od té hrozně chvíle, kdy mi matka v Mykénách zvěstovala, že se blíží má svatba. A od té doby s ním ustavičně rozmlouvám. Jeho krvavé rty, hluboké oči, do kterých nelze pohledět, abys láskou nehynula, jeho jasné čelo, vysoké a bledé – ano, Chrysido, jak dobře to všechno znám! A jeho slova lásky, mohla je vůbec kdy vyslovit lidská ústa? Jako nějaký nesmírně sladký jed, jako nějaké kouzlo z onoho světa, tak mě jitří a rozptyluje mou mysl jeho blízkost...! Té lásce jsem těžce přivykala, protože zpočátku mě krok mého milého děsil a při pohledu na jeho božský zjev mi tuhla krev v žilách a srdce vysazovalo. Jak trpká je lahodnost lásky, jak úzce se pojí láska se smrtí! V přítomnosti svého milého jsem už nevěděla, jestli skutečně žiji, anebo tonu v nicotě. A jaká hrůza se mě zmocňovala při pomyšlení na smrt, při pomyšlení, že ho opustím, že už ho nikdy nebudu mít ve své blízkosti. A přesto mi totéž pomyšlení na smrt někdy připadalo nevýslovně konejšivé, jako balzám, jehož sladké a voňavé teplo člověka pohltil. Ale já sama už nevím, co říkám, natolik celá má bytost choří láskou...“⁴⁰

Jak uvádí Mac Linscott Ricketts,⁴¹ Ifigenie, podobně jako Mavrodin ve *Svatbě v nebi*, cítí, že láska je svého druhu smrt, protože příslušná osoba v milostném svazku ztrácí sama sebe. A co víc, Ifigenie má nevysvětlitelnou předtuchu smrti už ve chvíli, kdy se dozví, že ji od její „svatby“ dělí jenom pár hodin. Tehdy zoufale volá na matku:

⁴⁰ *Citované dílo*, II, 3 (s. 21 – 22 originálu).

⁴¹ RICKETTS, Mac Linscott, *citované dílo*, s. 447.

„Nenechávejte mě samotnou mezi tolika neznámými, všemi těmi lidmi pod zemí, pochmurnými jako studené páry. Mám strach z onoho světa, z mrtvých lidí...!“⁴²

Ale ještě před tím, než se dozví, že bude obětována bohyni, při sdělení, že jejím ženichem bude Achilles, si Ifigenie uvědomuje, že sňatek s ním by byl chybou, jelikož jej odvrátí od jeho pravého osudu. Eliade zde opět, podobně jako ve *Svatbě v nebi*, připomíná „mýtus hrdiny Achillea“, prorocství, že pokud se Achilles ožení, bude šťastný a prožije dlouhý život jako řadový člověk, zatímco zůstane-li sám, dojde věčné slávy jako hrdina, i když bude žít jen krátce:

„Ale má svatba bude hrob jeho slávy.“

A dále:

„Pro hrdiny je pravým životem sláva a smrt. Tak jako většina lidí žije ve svých potomcích, hrdinové žijí ve vzpomínkách na jejich udatné činy...“⁴³

Pokud by si ho Ifigenie vzala, připraví ho tím o slávu a výměnou mu dá jen prosté, pomíjivé rodinné štěstí. Když se později se svým pomyslným ženichem konečně setkají, Achilles se do ní zamiluje, chce si ji vzít a zachránit ji před smrtí. Ale dívka, která jej miluje jako někoho, kdo jí byl prisouzen, ho jako svého zachránce odmítne a vysvětluje mu, že k jejich svatbě nedojde zde, ale na onom světě:

„Naše společná cesta nezačne na této zemi, můj milý. Počkám tam na tebe v klidu a bez slz!“⁴⁴

K jejich sňatku dojde na věčnosti, neboť svou násilnou, hrdinskou smrtí získají nesmrtelnost, která není řadovým smrtelníkům dopřána. Achilles, jehož Eliade vykresluje jako „racionalistu“, to nikdy nedokáže pochopit a dál se přimlouvá za její záchranu i ve chvíli, kdy princezna začíná stoupat po schodech k obětnímu oltáři.

„Já ti tu mluvím o životě, Ifigenie, a ty mi odpovídáš s myšlenkami jen na smrt. Snažně tě prosím, abys pohlédla na svět řádně otevřenýma očima – a

⁴² V citovaném časopiseckém vydání s. 20.

⁴³ *Tamtéž*, II, 3, (s. 24).

⁴⁴ *Tamtéž*, III (s. 44).

nespokojovala se jen s vidinami a sny. To tě už nemůže probudit ani plamen mé lásky, Ifigenie?“

Ifigenie však jeho slov nedbá, je jako oslněna velkolepostí své oběti, pohybuje se už v úplně jiných sférách. Jako by tu znovu ožívalo téma neslučitelnosti dvou světů, ideálního a utilitárně pozemského, jaké známe z Eminescova *Hyperiona*:

„Která panna je šťastnější než Ifigenie? Neboť mé tělo a duše nevydají své plody na zemi, kde je vše pomíjivé a pramení z bolesti. A ani nebudu zazděna do základů nějaké vznosné budovy, abych jí vtiskla duši a dala život... Má duše nezůstane uzavřena mezi zdmi jednoho paláce jako v kamenném těle. Má duše nevtiskne dlouhý život žádné budově vystavěné lidskou rukou – protože ani mé tělo nebude spočívat obětováno v žádných základech z vápna a kamene. Pohleďte! Můj hrob nebude na zemi! Ifigeniina duše dokáže dát a zajistit trvalý život něčemu cennějšímu, z jiného světa! Ifigeniina duše vnukne život velké válce, vzdálenému snu. Tam mě vždycky najdete – ve svých hrdinských činech, ve svém nejvzácnějším snu, v Tróji! Následuj mě, můj milý!“⁴⁵

2.6 Vazby k lidové baladice

Lze říci, že Ifigeniin přístup Eliade zdůvodnil ve studii *Komentáře k pověsti o mistru Manolovi* (Comentarii la legenda meșterului Manole, 1943),⁴⁶ v níž rozvinul teorii oběti, nepostradatelné pro zajištění trvalosti jakéhokoli lidského díla. Lidská oběť je podle něho přítomna na počátku každé tvořivé činnosti, „kdykoli se opakuje akt Stvoření“; každý život, obětovaný dříve, než vyčerpal všechny své možnosti projevu, se mění v novou formu života, která je pokračováním tragicky přerušného života obětovaného jedince; každá smysluplná násilná smrt – neboli oběť, nikoli nehoda – uvolňuje sílu, jež nejen že umožňuje „přenos“ života, nýbrž zajišťuje nepomíjelnost nového výtvaru, jemuž život vdechla.

Eliadovy poznatky v uvedené studii se týkají hlavně starobylých

⁴⁵ *Tamtéž*, III, s. 56 – 58.

⁴⁶ Přetištěno ve svazku *Drumul spre centru*, București : Univers 1991, s. 388 – 482.

stavebních rituálů, při nichž lidská oběť, zazděná do základů, měla dané stavbě zajistit pevnost, ale mohou se vztahovat i k jiným skutečnostem. Eliade si všiml analogie mezi těmito rituály a obětováním Ifigenie, která je přímo učebnicovou ilustrací názoru, že:

„...násilná, rituální smrt je *tvůrčí*; je pokračováním, ba umocněním života, zatímco smrt přirozená jen uzavírá něco, co se už vyčerpalo. Přirozená smrt, do níž nezasahuje žádný posvátný prvek, žádná osudovost, žádný rituál – je prostý jev jako každý jiný a spadá do biologie, nikoli do antropologie. Člověk si však může vybudovat i jiný posmrtný osud, hrdinskou smrtí nebo (později, spolu se vznikem orfismu v Řecku) iniciací, která je rovněž jistou formou rituální smrti.“⁴⁷

Spojení mezi obětováním Ifigenie a Manolovy ženy ze známé lidové balady není náhodné. Jestliže například Jean Giraudoux zasazuje klasickou zápletku svého dramatu *Trojská válka nebude* do své současnosti poznamenané Hitlerovým nástupem k moci, aby dokázal nadčasovost problematiky zpracované řeckými autoři tragédií, Eliade raději řeckou báj interpretuje ve světle domácí folklorní tradice, ačkoli někteří, hlavně zahraniční vykladači⁴⁸ ve hře chtějí vidět přímou ilustraci některých tezí krajně pravicové Železné gardy s jejím kultem samospasitelné oběti a polemizují o Eliadově ideologické spřízněnosti s oním hnutím.

Jak rumunský autor přesvědčivě dokazuje ve svých odborných studiích, mýtus tvůrčí oběti je sice obecně rozšířen, ale obzvláštní životnost vykazuje právě v jihovýchodní Evropě.⁴⁹ Agamemnón v Eliadově tragédii v některých chvílích připomíná mistra Manola, který se hrozí příchodu své ženy, jež má být zazděna, aby stavba svatostánku byla zdárně dokončena. „Velký stratég“ se pro změnu děsí hukotu větru, neboť mu neustále připomíná nutnost oběti – zde je na místě znovu připomenout, že v rumunské hře loďstvu brání vyplout proti Tróji vichr, zatímco u Euripida je

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 462.

⁴⁸ Např. MUTTI, Claudio, „Ifigenia sau jertfa mântuitoare la Mircea Eliade“, *Rost*, revista de politică și cultură creștină, nr. 2, 2003. Mac Linscott Ricketts (*cit. dlo*, s. 450), takové vnímání hry odmítá s tím, že cenzura by pouhé tři týdny po potlačení pokusu Železné gardy o násilné převzetí moci uvedení hry sotva povolila, kdyby v ní spatřovala gardistickou propagandu.

⁴⁹ Ústřední motiv tvůrčí oběti se objevuje v různých obměnách v lidové slovesnosti od Řecka až po Ukrajinu a dochází uměleckého zhodnocení i v moderní literatuře (např. Gyula Juhász, Ivo Andrić, Ismail Kadare).

to bezvětrí. V zásadě jde sice o detail, ale i tím, že uvádí na scénu přírodní živel, přibližuje autor svou hru lidové baladice. Už v úvodních scénických poznámkách ke hře stojí:

„Po celou dobu děje se ozývá vichřice: jednotvárný, potměšilý svist větru, který děsí svou vytrvalou přítomností. Vichřice zasahuje do děje jako samostatná postava, vrtošivá a neúprosná. Jako by to ani nebyl přírodní, neosobní jev: tušíme za ním umanutost.“⁵⁰

V textu *Ifigenie* se dají dokonce vysledovat i přímé analogie s některými pasážemi balady o Manolovi, v nichž mistr vzývá Boha a různé přírodní síly, aby zabránily manželce v cestě k místu, kde má být oběť vykonána. Např.:

„Dej, můj Bože, aby nyní/ na té cestě vzrostl keř,/ velké, husté rákosiny,/ostružiník též,/ snad se poplaší,/ jídlo upustí,/ aby jiné vzala, vrátí se,/ zpozdí se.“⁵¹. Hle, jak příznačně reaguje Agamemnón na stále naléhání svého bratra Meneláa a „profesionálního intrikána Odyssea“,⁵²

aby oběť byla vykonána:

„Ach, kdyby to bylo opravdu v mé moci! Být pánem větru a deště, rázem bych je stočil k branám města! Vědět, že bohové alespoň tuto mou prosbu vyslyší, horoucně bych se modlil, aby se vichřice rozpoutala ještě zuřivěji. Slyšíte, jak slabě vane? Kdyby to bylo v mé moci, Meneláe, vichr by dul tisíckrát silněji. A otevřel bych stavidla nebe, aby městské brány zaplavila potopa. Nikdo by se už k Aulidě nemohl přiblížit. Dokonce ani Ifigenie, Artemidou vyvolená. Královnin vůz by byl zaplaven vodou. Lidé by se rozutekli hrůzou a poukřývali v horských roklinách. A vichřice by je tak nemilosrdně hnala, až by Klytaimnéstra a Ifigenie vyčerpané doputovaly do Mykén...“⁵³

Eliadova *Ifigenie* je však výrazně spřízněna i s dalším arcidílem rumunské lidové slovesnosti – s baladou *Jehnička*, neboť v obou případech je ústřední myšlenkou představa smrti jako kosmické svatby. Jak už bylo několikrát řečeno, Ifigenie byla vlákána do Aulidy pod záminkou svatby s

⁵⁰ *Ifigenie*. Nevydaný překlad, Jiří Našinec, 2015

⁵¹ *Mistr Manole*. Přeložil Jiří Jobánek za jazykové spolupráce Jiřího Šrámk. In ELIADE, Mircea, *Od Zamolxida k Čingischánovi*, Praha: Argo, 1997, s. 146.

⁵² SIMION, Eugen, *cit. dílo*, s. 437.

⁵³ *Citovaný překlad*, II, 2 (s. 14 – 15 originálu).

Achilleem. U Euripida má tento trik smysl až do chvíle, kdy se dívka může oznámit, jaký osud ji ve skutečnosti čeká, a pak už se nikdo o svatbě nezmiňuje. Eliadova Ifigenie však v Achilleovi dál vidí svého ženicha a věří, že k jejich sňatku dojde v nebi, a tak dokáže udělit metafyzický rozměr i mrzkému podvodu, jehož se dopustí obyčejní lidé, jimž není dáno překročit pozemský úděl. K obětní hranici stoupá jako v opojném snu a její monolog nápadně připomíná obě zmiňované balady. V závěrečné scéně, kdy se Ifigenie připravuje na smrt, se tedy prolíná dvojí symbolika: smrt jako kosmická svatba a smrt jako tvůrčí oběť. Ifigenii vadí, že všichni kolem jsou smutní. Říká svému otci:

„Podívej se mi pořádně do očí, otče, neboj se! Nenechej se zaslepit hořem. Rozpomeň se, je svatební večer... Každou chvíli teď ze mě bude nevěsta...“⁵⁴

A krátce nato zvolá:

„Podívej, jak se vyplňují veškerá znamení! Podívej, jak při mé svatbě padají hvězdy! Jak voda hučí, jedle šumí a samota nařiká – všechno je tak, jak jsem to věděla...!“⁵⁵

Zde je kulisa „kosmické svatby“, splynutí s veškerenstvem, natolik podobná, že se téměř dá mluvit o parafrázi některých pasáží lidové balady o divotvorné ovečce, viz např.:

„... když jsem byl sezdán,/ spadla z nebe hvězda,/ slunce, měsíc celý/ vínek nám držely,/ a za svatebčany/ byly jedle, kleny,/ hory nás sezdaly,/ ptáci nám zahráli,/ ptáků na tisíce,/ hvězdy byly svíce!“⁵⁶

⁵⁴ *Tamtéž*, s. 56.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 56.

⁵⁶ *Jehnička*. Přeložil Jiří Našinec. In VALENTOVÁ, Libuše, *Balada Miorița v českých překladech*, Praha: Česko-rumunská společnost, 2006, s. 31.

3. Portugalské intermezzo

3.1 Eliadova tvorba v Lisabonu

Ve srovnání s horečným tempem, s jakým Eliade tvořil ve třicátých letech, pět let strávených v diplomatických službách v Anglii a Portugalsku (duben 1940 – září 1945) příliš literárních plodů nepřineslo. Lze si to vysvětlovat jednak tím, že ozvuky světové války, do níž bylo osudově vtaženo i jeho rodné Rumunsko, přirozeně dolehly i do neutrálního Portugalska, a také nevyhléditelnou nemocí Eliadovy manželky Niny, nemocí, které nakonec podlehla. Eliadova tvorba se tak omezuje na hrstku článků propagujících rumunskou kulturu v portugalském tisku, publicistickou knihu *Salazar a portugalská revoluce* (Salazar și revoluția din Portugalia, 1942), již zmiňovanou rozsáhlejší studii *Komentáře k pověsti o mistru Manolovi* (1943), povídku *Velký muž* (Un om mare, 1944)⁵⁷, drama *Lidé a kameny* (Oameni și pietre, 1944) a dramatický zlomek *1241* (1944). Projekty dalších divadelních her, jako je *Nestárnoucí mládí* (Tinerețe fără bătrânețe) – další obsedantní téma, inspirované rumunskou lidovou slovesností – bohužel uskutečněny nebyly. Je to však období, ve kterém Eliade ať vědomě či nevědomě zásadně přehodnotil svůj život, jak o tom do jisté míry vypovídá sama hra *Lidé a kameny*. Bolestné osobní drama odehrávající se na pozadí dramatu kolektivního – rumunské ztráty ve válce, očekávaná okupace země Rudou armádou a následná likvidace místních elit – v jeho případě působí jako iniciační zkouška, sestup do podsvětí a následné znovuzrození. Kosmopolitní pařížský autor v *Pojednání o dějinách náboženství* (Traité d'histoire des religions, 1949) bude mít totiž s rumunským diplomatem v Lisabonu pramálo společného, a to nejen proto, že jeho zájmy budou zcela odlišné, nýbrž i proto, že se od základu změní svůj pohled na svět a stane se „světoobčanem“.

⁵⁷ Česky v souboru *Tajemství doktora Honigbergera*. Přeložil Jiří Našinec. Praha: Vyšehrad, 1990.

3.2 Lidé a kameny

Nejhodnotnějším literárním dílem portugalského období patrně zůstává právě divadelní hra *Lidé a kameny* a je jen na škodu věci, že o její existenci po celá desetiletí téměř nikdo nevěděl, ačkoli se o ní Eliade zmiňuje už v roce 1953 v *Autobiografickém zlomku*,⁵⁸ sepsaném na požádání Virgila Ieruncy pro exilový časopis *Caiete de Dor*. Teprve v září 1985 autor v Paříži svěřil její rukopis Mirceovi Handocovi, který se vzápětí postaral o její časopisecké vydání v Rumunsku.⁵⁹ Přestože jde o dílo, které do jisté míry předznamenává autorovo další literární směřování, v rozsáhlých Eliadových *Pamětech*⁶⁰ o hře nenajdeme jedinou zmínku, o jejím vzniku se však můžeme dočíst v *Portugalském deníku*:⁶¹

„V úterý 29. února jsem začal psát divadelní hru, kterou jsem ‚viděl‘ týž den odpoledne, i když jsem měl náročný týden (ve čtvrtek večere u mě, která se protáhla do jedné v noci, v pátek portugalsko-rumunský kroužek do dvou v noci, v neděli na obědě u Costiho); napsal jsem ji jako v transu, jak jsem ještě nikdy v životě nepsal. Včera jsem pro ni vymyslel název: *Lidé a kameny*. Teď v noci jsem ji dokončil, s úplně všemi režijními pokyny. Zbývá už ji jen přepsat, či lépe řečeno, [po sobě] rozluštit. Myslím si, že je to jedno z nejsilnějších rumunsky psaných dramát. Jsem šťastný, že jsem je vytvořil, a je mi jedno, jestli se bude hrát nebo ne, jestli bude mít úspěch nebo ne... Je to zábavné, že mě uchvacuje divadlo. Člověk toho může hodně říct, a přímo. A hlavně sis tím nemusí lámat hlavu.“

Není náhodou, že se děj *Lidí a kamenů* odehrává v jeskyni. Eliade tou dobou již sepisoval své rozsáhlé *Pojednání o dějinách náboženství*, jež založilo jeho věhlas ve Francii, a hra, jak sám přiznává, se odvíjí od šesté kapitoly této knihy („Posvátné kameny: epifanie, symboly a formy“):

⁵⁸ *Fragment autobiografic*. In ELIADE, Mircea, *Memorii*, vol. II, anexe. București: Humanitas, 1990, s. 228.

⁵⁹ *Revista de istorie și teorie literară*, 4/1985, s. 87 – 96 a 1/1986, s. 88-94.

⁶⁰ *Memorii*, I-II, București: Humanitas, 1991; český překlad *Paměti*. Přeložil Jiří Našinec. Praha: H&H, 2010.

⁶¹ *Jurnalul portughez și alte scrieri*, București: Humanitas, 2006, s. 224-225.

„Tvrдост, drsnost a stálost hmoty představuje pro primitivovo náboženské vědomí hierofanii. Nemůže být nic bezprostřednějšího ani nezávislejšího, ve své síle vznešenějšího ani hrozivějšího než majestátní skála, směle se tyčící žulový balvan. Kámen především je. Zůstává vždy sebou samým a stále trvá. [...] Skála člověku vyjevuje cosi, co přesahuje nestálost jeho vlastního údělu: absolutní způsob bytí.“⁶²

V pojetí přírodního člověka měly kameny podle Eliada funkci spíše magickou než náboženskou. Duše člověka, který sešel ze světa násilnou smrtí, sídlí v kameni, považovaném za příbytek mrtvého. Uctívání je netýká neživého hmotného předmětu, nýbrž duše, která jej oživuje. Kultovní kameny jsou znamení, která vždy vyjadřují nějakou transcendentní realitu. Odkazy na kameny a jejich symboliku ostatně najdeme i v jiných Eliadových dílech jak odborných, tak beletristických (např. v povídce *Hádání z kamenů*). Země je živá a plodná matka, vše, co vytváří, je organické a živé. „Nejen lidé a rostliny, nýbrž i kameny a minerály. Velký počet mýtů hovoří o kamenech jako o kostech Matky Země,“ dočteme se v *Pojednání*. A jinde:

„V prehistorii byla jeskyně, přirovnávaná často k labyrintu nebo rituálně v labyrint proměňovaná, současně dějištěm zasvěcení a místem, kde se pohřbívají mrtví. Labyrint byl přirovnáván k tělu Matky Země. Vstoupit do labyrintu znamenalo mystický návrat k Matce Zemi – cíl, o nějž usilovaly jak iniciační, tak pohřební obřady.“⁶³

Právě o tom pojednává hra *Lidé a kameny*. Její postavy – Alexandra a Petruše – můžeme považovat za autorovo rozpolcené alter ego: prvně jmenovaný je básník – druhý vědec, v daném případě geolog. Oba přátelé se společně vypraví probádat jeskyni, jež nepochybně sloužila v době kamenné jako kultovní místo. Průzkumníci putují jeskyní až do nejvzdálenějších chodeb daleko i od míst, kde někdejší lovci provozovali své obřady a rituály.

První jednání zahrnuje čtyři obrazy, každý je zasazen na jiné místo v nitru hory, kde se oba protagonisté zastaví, aby si odpočinuli a sdělili si své dojmy. Mezi prvním a druhým jednáním má básník nehodu (při pádu,

⁶² ELIADE, Mircea, *Pojednání o dějinách náboženství*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2004, s. 221.

⁶³ ELIADE, Mircea, *Mýty, sny a mystéria*. Přeložil Jiří Vízner. Praha: OIKOYMENH, 1998, s. 145.

který ho mohl stát život, si poraní bok a kolena) a nemůže v chůzi pokračovat.

Ve druhém jednání, které sestává z jediného obrazu, geolog odnáší básníka v náruči k východu z jeskyně. V každém z celkových pěti obrazů se z rozhovoru obou mužů dozvídáme něco z jejich minulosti a životní filozofie. Skutečné drama vyplývá z kontrastu těchto filozofií (pragmatické a agnostické) a „duchovního dobrodružství“, přerodu, jež básník při svém sestupu do „podsvětí“ prodělá. Co zažil, je nám utajeno, tento zážitek je nesdělitelný.

Geolog Petruș, statný čtyřicátník, pohlíží na svět střízlivýma očima vědce, přesto však chová k mladšímu příteli a jeho tvořivému duchu neutuchající obdiv, který s ním sdílí i jeho manželka Adriana⁶⁴, k jejíž osobě se v hovoru často vrací. Ta je malířka a zdá se, že má na Alexandra blahodárný vliv. Po nepokojném mládí mu pomůže najít kýžený klid a smysl života. Jak Petruș, tak Adriana neochvějně věří v Alexandrova génia, více než v něj věří on sám. Mladík v návalu seabemrškačství a lítosti prohlašuje, že není žádný básník, ale Petruș mu připomíná, že „Adriana je jiného názoru“. Právě ona ho donutila uvěřit, že má naplnit nějaké poslání: „Něco objevit, odhalit něco lidem, všem lidem všech zemí a všech dob. Tak jako to objevil Shakespeare.“⁶⁵ Jak sestupují stále hlouběji do nitra hory a strop jeskyně ustavičně klesá, klesá i mladíkova sebedůvěra. V prvních čtyřech obrazech si pořád dělá výčitky svědomí a vede nihilistické monology. Cítí, že není schopen vytvořit skutečně velkolepá díla, jež by ho mohla uspokojit. Petruș se ho pokouší povzbudit a dává mu najevo, že v jeho tvůrčí síly věří. Postupně se dozvídáme, že Petruș se vydal na tuto geologickou expedici po letech pátrání po jeskyni v naději, že se proslaví jako vědec, když bude moci dokázat, že tato oblast Karpat byla osídlena již v době kamenné. Zdá se, že kamenný oltář a různé předměty nalezené v přední části jeskyně jeho teorii potvrzují. Vědecká zvědavost ho však nutí prozkoumat jeskyni do hloubky,

⁶⁴ Adriana, ženská postava, latentně přítomná v rozpravách obou mužů, se anagram Ariadny, bystré dcery Mínoa, zamilované do Thésea“, vysvětluje Mircea Handoca, „Preambul la o piesă inedită“. In *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1985, s. 86.

⁶⁵ ELIADE, Mircea, *Oameni și pietre*, I, 2. In *Jurnalul portughezilor alte scrieri*, 2, București : Humanitas, 2006, s. 405.

chce ji detailně zmapovat, jestli snad ještě něco důležitého neobjeví. Naproti tomu Alexandru se výpravy účastní jen proto, že hledá „inspiraci“, která by mu pomohla při psaní. „Už dávno chci napsat knihu,“ říká, „knihu o jeskyni.“⁶⁶ Nedokáže však slovy jeskyni, kterou v prvním obraze vidí, popsat a lituje, že není malíř, protože jedině výtvarný umělec by ji mohl zpodobnit odpovídajícím způsobem. Petruș jej nabádá, aby si dělal poznámky do sešitu, dokud je zážitek čerstvý, on si však nic nepíše. Jeho představivost nicméně pracuje na plné obrátky, rozněcují ji stíny vrhané hořícími pochodněmi, vidí a slyší lidi, kteří v jeskyni uctívali z bázně medvěda, a přihlíží, jak ženy přivádějí dívku, která se má stát medvědovou „manželkou“, tedy rituální obětí.

Ve druhém obraze vidí a slyší víly, skřítky a různé postavy z rumunského lidového bájesloví. Jedna víla se na něj obrací a hovoří o tom, jak ztratil s přibývajícím věkem představivost. Alexandru podlévá génii loci a rád by pociťoval to, co prožívali lidé doby kamenné, když se ploužili jeskyní:

„Jejich úzkost, hrůzu z temnoty, znovu uvěřit v jejich pověry, vidět svět, tak jak ho viděli oni... A milovat a nenávidět jako oni.“⁶⁶

Sestup do nitra země, tak jak si to Alexandru představuje, by měl být nejen putováním zpět v čase, ale zároveň sestupem do hlubin vlastního nevědomí.

Ve třetím obraze muži objevují „živé fosilie“, a to v básníkovi vyvolá ještě větší znechucení. V obraze čtvrtém, kde už není žádný zachovalý život, jenom kameny, propuká Alexandrův nihilismus naplno. Nevidí důvod, proč by se mělo ve výzkumu dál pokračovat, pochybuje o smyslu celé výpravy. Jeskyně, jak tvrdí, ho vyvedla z klamu, teď už nevěří v nic, dokonce ani v posmrtný život. Když život nemá žádné pokračování, pak nemá žádný smysl ani účel, nic. Nutí Petrușe, aby přiznal, „že všechno je příšerná fraška, obrovský klam“. Když se ho Petruș zeptá, co rozumí pod tím „všechno“, Alexandru odpoví:

⁶⁶*Tamtéž*, I, s. 393. („Vream să scriu de mult o carte, cu peștera...”)

„Všechno, co chceš. Všechno, o čem si myslíš, že za něco stojí... Všechno, všecičko. Život, Bůh, láska, věda, morálka, lidstvo... Všechno, všecičko, úplně všechno!“⁶⁷

A žádá po něm, aby se odvážil pohlédnout „rovnou do prázdna“, bez narkotik, které mu pomáhaly udržovat se v kondici. A přísahá, že až se vrátí domů, začne vyvádět, protože „když život končí smrtí, všechno je dovoleno“.

Petruş si uchovává věčně optimistického ducha, neboť – jak sám říká – věří v život a lidstvo. V individuální přežití sice nevěří ani on, ale to mu nevadí. Lidský rod žije dál a on cítí sounáležitost s veškerým lidským pokolením. A co víc, nachází důvody být hrdý na to, jak se člověk vyvinul od opovrženého jedince, tetelícího se strachem v jeskyni, k modernímu člověku, schopnému tyto jeskyně vědecky probádat. Několikrát se však ve hře zmíní o tom, že lidstvo za pokrok již draze zaplatilo.

V pátém a posledním obraze se z Alexandra stává jiný člověk. O vlasek unikl smrti a tato mezní zkušenost mu zjevně otevřela nový pohled na život. V hlavě mu ustavičně zní jakási oblíbená píseň a venkovní svět se mu jeví „neskutečně krásný, živý... a tak vzdálený“. Zkouška, kterou prodělal, byla iniciací svého druhu:

„Člověk v sobě objeví něco, co by mu jinak zůstalo utajeno snad až do konce života. Objeví něco mimo svou všednodenní bytost, mimo to, o čem jsme se bláhově domnívali, že tím jsme. Něco zásadního, něco – jak bych to řekl –, co jej vnitřně osvěcuje a všechno kolem něj mění.“⁶⁸

Muži se zastaví, aby si odpočinuli, a Alexandru, třebaže má bolesti, je velice netrpělivý, aby se už příteli svěřil s tím, co zažil. Obává se, že slova mu nejsou k ničemu, cítí však náhlou potřebu sdílet s druhým mužem podstatu zjevení. Petruş ho poslouchá jen napůl. „Všechno to sepíšeš, až tam dorazíme,“⁶⁹... říká s úsměvem. Alexandru ho však dál prosí, aby chvíli posečkal a nechal ho vypovědět, čím vším prošel: „To se nedá popsat,“ nakonec prohlašuje. „To nedokáže nikdo. Ať by byl sebegeniálnější, měl sebevětší představivost.“ A učiní poslední pokus:

⁶⁷Tamtéž, I, 4, s. 418.

⁶⁸Tamtéž, II, 1, s. 425.

⁶⁹Tamtéž, II, 1, s. 425.

„Jako bych se cítil čím dál tím líp... A chtěl bych ti něco říct... Jenom tobě... Něco mimořádně důležitého... něco jako zjevení, nevím, jak bych to řekl... něco, co přichází zpoza života... A dělá jej hodnotným... Hodným toho, aby byl žit... A nevím, jak začít...“⁷⁰

To je všechno, co se o Alexandrovu prozření dozvíme. Zkušenost je to natolik ohromující, že ji navzdory svému básnickému talentu není schopen uspokojujícím způsobem slovně vyjádřit. Eliade chce, abychom věřili, že Alexandru učinil mystickou zkušenost. Vešel ve styk s konečnou Skutečností, s Absolutnem. Alexandrův sestup do podsvětí (*descensus ad inferno*) je iniciační rituál, pouť labyrintem; a když dosáhne nejzazších hlubin nihilismu a setká se se smrtí, dostane se mu zjevení světla a pravé reality.

Nic podobného předtím Eliade nikdy nenapsal. Postavy jeho prvních poválečných fantastických povídek poznávají „onen svět“ různými cestami, ale žádné z nich není dáno mít zjevení základní, konečné reality, která naplňuje život smyslem a radostí.

Hra se částečně dotýká i poslání spisovatele, který se má ztotožnit se svými hrdiny, geniální tvůrce chodí nevyšlapanými cestami a věří v to, co píše. Z hry je cítit silné humanistické poselství, oslava všeho, čeho člověk v průběhu věků dosáhl.

V souvislosti s motivem labyrintu, přítomném ve hře *Lidé a kameny*, je na místě zmínit, že na počátku padesát let měl Eliade kromě jiného v plánu napsat studii o symbolice labyrintu a iniciačních rituálech, k její realizaci však nedošlo. Když byl po letech po smyslu labyrintu dotázán, odpověděl takto:

„Vstup do labyrintu může být iniciačním rituálem, jak to vidíme v mýtu o Théseovi. Tato symbolika je vzorem každé existence, která prostřednictvím četných zkoušek postupuje k svému vlastnímu středu, k sobě samému, k *átmanu*, abych použil indického výrazu... Několikrát jsem měl pocit, že jsem z labyrintu vyšel, anebo že jsem našel nit. Cítil jsem se zoufale, stísněně, zmateně... Samozřejmě jsem si předtím neřekl: ‚Jsem ztracen v labyrintu‘, ale konečně jsem měl pocit, že z labyrintu vycházím

⁷⁰ *Tamtéž*, II, 1, s. 425-426.

vítězně. Musím však dodat, že život nesestává z jediného labyrintu: ta zkouška se opakuje.“⁷¹

3.3 Dramatický zlomek 1241

Navzdory prvotnímu nadšení z dokončeného díla, už tři dny poté, co hru *Lidé a kameny* dopsal, učiní Eliade do deníku tento zápis:

„9. března. Dnes je mi sedmatřicet let. Nevím, je-li to kvůli antiklimaxu, vyvolaného víceméně extatickým promýšlením a psaním hry, ale už asi dva dny jsem strašně smutný a sklíčený. Těžce zápolím s beznadějí. Ustavičně mi zní v hlavě několik divadelních her a jsem si jist, že kdybych usedl k psacímu stolu, za pár týdnů bych je napsal, ale neudělám to, protože v těch nenapsaných hrách by svět vypadal příliš tragicky a pesimisticky, tak jak ho vidím teď. (Mezi nimi si zapamatujte jeden název: *Společenská hra*.[...])“⁷²

Přesto však neodolá a krátce nato se s vervou pustí do nové divadelní hry, z níž však bohužel napsal jen jeden obraz.

„12. března. Včera a dnes jsem trpěl strašnými návaly smutku. V noci na dnešek jsem se pustil do nové hry, *1241* (provizorní název), a poměrně lehce jsem napsal čtyři velké stránky. Dnes odpoledne jsem napsal šest stran a dokončil I. obraz, se kterým jsem spokojen, ani jsem ho znovu nepročtl. Ale jakmile se od své hry odpoutám, zase na mě dolehne strašný smutek. Duši mám zpustošenou. Bože, Bože, smiluj se nade mnou a vysvobod' mě!“⁷³

Kulisou dramatického zlomku *1241* je okraj lesa na úpatí Karpat, kam se stahují utečenci z nížiny, zatímco obzor rudne odleskem požárů ze vsí pustošených Tatary. Ústřední postavou je pop, který dohlíží na ústup venkovanů, usměrňuje jednotlivé skupinky, zjišťuje, kdo všechno padl

⁷¹ ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe (Entretiens avec Claude-Henri Rocquet)*, Paris: Belfond, 1985², s. 211. (Citováno z nevydaného překladu Jindřicha Vacka.)

⁷² ELIADE, Mircea, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, 1, București : Humanitas, 2006, s. 225.

⁷³ *Tamtéž*, s. 226.

nájezdníkům za oběť, utěšuje postižené a pokouší se jim vlít do srdcí novou nadějí:

„Nežehrej, synu, a nevzdávej se! Protože takový byl náš osud – a ten je od Boha, víš. Co svět světem stojí, pořád k nám někdo vpadával. To už je zákon této země, být terčem nájezdů zlých lidí a pohanů... A my abychom ji oplakávali a bránili...“⁷⁴

Nakonec se objeví, opíraje se o strážného, i zraněný kníže Axentie v doprovodu své dcery Mariny, zdatné lučištnice, jež otci zachránila život. Kníže ji po krátké rozmluvě posílá se strážným za ostatními a sám zůstává ve společnosti popa, protože cítí, že se blíží jeho poslední hodinka. Ještě než dostane od kněze rozhřešení, uděluje mu poslední pokyny:

„...A teď neztrácejme čas. Mnoho života už mi nezbývá, posloucháš mě? Jsi statečný kněz, dokážeš bojovat i poradit. Postaráš se o lidi, než ta pohroma pomine. Zdržíš je v horách, než přijdou zvědové z uherské země a podají zprávu o tom, co se děje. V nížině jsem slyšel, že rozdrtili i Poláky a Němce. Že vpadli všude...“⁷⁵

Kníže jako poražený představitel světské moci tak příznačně předává vládu nad lidmi osobě duchovní, nositeli kultury, neboť podle Eliada malé národy mohou čelit „teroru dějin“ jedině kulturou. Zlomek končí tím, že si pro knížete přichází mrtvá manželka a dva padlí spolubojovníci. Jak se hra měla vyvíjet dále, známo není.

Proč se Eliade najednou vracel tak hluboko do minulosti a za název rozepsané hry použil letopočet vpádu Tatarů do jihovýchodní Evropy, který vlastně uspořádal vznik prvních státních útvarů na území dnešního Rumunska, náležitě osvětluje autorova poválečná publicistika, později shrnutá do svazku *Proti beznaději*⁷⁶, i tento kusý deníkový záznam:

⁷⁴1241. In *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2-3, 1986, s. 139.

⁷⁵Tamtéž, s. 140.

⁷⁶*Împotriva deznădejdii*, Publicistica exilului. Ediție îngrijită de Mircea Handoca. Cu o prefață de Monica Spiridon, București : Humanitas, 1992.

„20. července. Už dlouho jsem neplakal. Naposled po vídeňské arbitráži⁷⁷ to bylo v březnu, kdy přešli Rusové Dněstr a já jsem pracoval na dramatu *1241* (zůstalo nedokončené). [...]“⁷⁸

Své obavy o osud rumunského národa a kultury Eliade snad nejpregnantněji vyjádřil v obsáhlém článku *Osud rumunské kultury*, uveřejněném v exilovém tisku v srpnu 1953.⁷⁹ Rekapituluje v něm tragický osud rumunského národa v dějinách, pro nějž je přízračné trvalé nebezpečí vpádů nájezdníků z Východu, a snaží se typologicky vymezit národní kulturu, jež se za těchto nepříznivých okolností utvářela. Nájezdy Tatarů a Turků sice zapříčinily zaostalost rumunských zemí oproti západní Evropě – Eliade přímo říká, že rumunský středověk trval o tři sta let déle, ale až na určité, nepodstatné stopy v slovní zásobě duchovní identity Rumunů zásadně neohrozily.

„Skutečné nebezpečí pro celý rumunský národ však začíná teprve po obsazení území Sověty. Poprvé ve svých dějinách má rumunský národ co do činění s protivníkem nejen výjimečně silným, ale též rozhodnutým použít jakéhokoli prostředku k tomu, aby nás duchovně i kulturně zničil a mohl nás nakonec asimilovat. Nebezpečí je to smrtelné, neboť moderní metody umožňují vytrhávat obyvatelstvo z původního prostředí a přesunovat je v měřítku, jaké lidstvo od Asyřanů nepoznalo. I bez masových přesunů obyvatelstva existuje nebezpečí duchovního zplanění ničením elit a zprůtrháním ústrojných vazeb s autentickými národními kulturními tradicemi. Rumunskému národu, tak jako tolika jiným národům ujařmeným Sověty, hrozí nebezpečí, že se, kulturně vzato, stane národem hybridním. Přesto však by se mohlo stát, že toto smrtelné nebezpečí vyvolá neobyčejnou duchovní reakci, která skončí nastolením nového ‚způsobu bytí‘ a na úrovni kulturní tvorby vyvolá to, co na úrovni státní tvorby znamenal vznik prvních státních útvarů, podnícený velkým tatarským vpádem. [...] Ruská okupace a pokus o odnárodnění, který Rusové provádějí faraonskými metodami a

⁷⁷ Tzv. druhá vídeňská arbitráž nebo též vídeňský diktát – mezinárodní akt z 30. 8. 1940, vnucený Německem a Itálií Rumunsku, které na jeho základě muselo odstoupit horthyovskému Maďarsku téměř polovinu sedmihradského území.

⁷⁸ *Jurnalul portughez*, 1, s. 239.

⁷⁹ *Destinul culturii românești*, *Destin* - revistă de cultură românească, caietul nr. 6-7, Madrid, august 1953, s. 19-32.

prostředky, by mohla vyvolat duchovní protiofenzívu, která by znamenala skutečný vstup Rumunska do kulturních *dějin* Evropy.“⁸⁰

⁸⁰ *Cit. dílo*, s. 24.

4 Zaujetí Brâncușiem

Mirceu Eliada osobnost Constantina Brâncușie, v kterém se snoubila tvůrčí genialita s prostotou, odedávna fascinovala, během svého působení v Paříži však v sobě nikdy nenašel dost odvahy, aby Mistra navštívil. Zato mu vzdal hold svou divadelní hrou.

4. 1. Osobnost Constantina Brâncușie

Světznámý rumunský sochař spatřil světlo světa 19. prosince 1876 v oltenské vesnici Hobița v chudé rolnické rodině, která kromě něho vychovávala ještě šest dalších dětí. Už v útlém věku jedenácti let po čtvrté třídě obecné školy utekl z domova, pevně rozhodnut vydělávat si sám na živobytí. Pěšky došel do Târgu-Jiu a dal se najmout jako učeň do barvírny, matka si však pro něho brzy přijela a odvedla ho domů. Při druhém útěku doputoval až do Slatiny, rodiště Eugena Ionesca, a zaměstnal se jako čeledín v jednom zájezdním hostinci, než si ušetřil na vlak do Craiovy. Tam se živil jako kupecký příručí až do roku 1893, kdy přešel do hokynářství jistého Iona Zamfiresca, který byl také majitelem výčepu v centru města, kde se vcházela místní honorace. Když jednou přišla řeč na Brâncușiovu zručnost, jeden ze stolovníků se vsadil, že mladý všeměl by určitě nedokázal sestrojít housle. Brâncuși však nade vše očekávání vyrobil nástroj, jehož zvuk všechny přítomné okouznil. Mezi nimi byli i jeden župní rada a úředník prefektury, kteří se následně zasadili o to, aby byl mladík přijat na craiovskou Uměleckoprůmyslovou školu.

V srpnu 1895 Brâncuși získal na základě konkurzu stipendium a specializoval se v oboru sochařství. Díky skvělým výsledkům školu absolvoval o rok dříve než ostatní studenti a už v roce 1898 se v Craiově se sádrou bystou Gheorghe Ghița, někdejšího člena Rumunské akademie a zakladatele místní Uměleckoprůmyslové školy, zúčastnil první kolektivní výstavy. 30. září 1898 se jako stipendista jisté craiovské církevní nadace, která ho podporovala už od začátku, zapsal na Školu krásných umění

v Bukurešti. Po ukončení studií odešel do Mnichova a odtamtud se vydal pěšky do Paříže. Protloukal se, jak se dalo, přivydělával si mytím nádobí v restauraci na náměstí Clichy, nepřestával však pracovat jako sochař. Jeho pařížské umělecké počátky nesou výraznou pečeť vlivu Augusta Rodina.

Velkorysá zakázka na náhrobek v ceně 7000 franků v roce 1907 Brâncușiovi umožnila zřídit si konečně atelier, a to přímo na Montparnassu, kde se shromažďovala umělecká avantgarda, což výrazně ovlivnilo jeho další vývoj (přátelil se s celníkem Rousseauem, Amedeem Modiglianem, později se stýkal s dadaisty, surrealisty atd.)

Vznik *Čarovného ptáka* v roce 1910, první verze z cyklu 29 soch, znamenal v Brâncușiově tvorbě rozhodný obrat, kdy se umělec oprostil od posledních zbytků akademického realismu a nastoupil cestu tvůrčího hledačství.

V roce 1913 už Brâncuși byl slavným tvůrcem a jeho sochy se vystavovaly „v sedmi městech světa“: Paříži, Bukurešti, Londýně, Mnichově, New Yorku, Chicagu a Bostonu. V příštím roce se v newyorské Stieglitzově galerii otevřela jeho první individuální výstava a zúčastnil se též kolektivních výstav v Bukurešti a Praze.

Pobyt v kosmopolitním městě nad Seinou ovšem Brâncușiovy vazby s vlastí nezpřetrhal. Počínaje rokem 1922 se do Rumunska několikrát vrátil a vytvořil tam povícero děl inspirovaným místním folklorem. Tak vznikl i slavný triptych v Târgu-Jiu, vybudovaný na památku rumunských vojáků padlých v první světové válce. Majestátný komplex tvoří *Brána polibku* (Poarta Sărutului), vyrobená z travertinu, vápencový *Stůl mlčení* (Masa Tăcerii) – kulatá kamenná deska o průměru téměř tří metrů, obklopená dvanácti rovněž kulatými, paprskovitě rozmístěnými stolicemi – a *Nekonečný sloup* (Coloana Infinitului) ze slitiny oceli a příměsí.

Když Brâncuși roku 1957 v Paříži zemřel, zanechal po sobě dílo velkého uměleckého mistrovství, na němž je patrné nejen dokonalé zvládnutí řemesla, schopnost umělecky zhodnotit nejrozumnější materiály, ale i hluboký ponor do duše rumunského národa. Jeho vliv na sochařství 20. století lze bez nadsázky srovnat s vlivem Picassovým v malířství.

4.2 Nekonečný sloup

Svou poslední divadelní hru *Nekonečný sloup* (Coloana nesfârșită, 1970) napsal Eliade v Chicagu už jako zavedený, celosvětově známý historik náboženství. Otištěna byla už v roce svého vzniku v exilovém časopise *Revista scriitorilor români*, v Rumunsku vyšla poprvé na stránkách časopisu pro světovou literaturu *Secolul 20* (č. 189-191, 1976), jevištní premiéry se dočkala roku 1980 v Botoșani a rozhlasového zpracování v roce 1981.

Jestliže *Ifigenie* přebírá starý mýtus a uděluje mu určité soudobé existenciální konotace, v *Nekonečném sloupu* nám autor přibližuje zrození mýtu v profánním světě. Jak už napovídá sám název, v popředí autorského zájmu je monumentální dílo slavného rumunského sochaře Constantina Brâncuși (1876 – 1957) v oltenském městě Târgu-Jiu, součást památníku, vybudovaného v letech 1935 – 1937. Autora ve hře ovšem tolik nezajímá Brâncuși jako člověk, nýbrž Brâncuși jako mýtus, a především jeho hlavní dílo, k němuž se Eliade už předtím několikrát vyjádřil v *Deníku* a posléze i ve studii *Brâncuși a mytologie*, začleněné do kolektivního díla *Svědectví o Brâncuși*,⁸¹ kde opakovaně mluví o symbolice vzestupu a transcendence sloupu v Târgu-Jiu:

„Je příznačné, že Brâncuși v *Nekonečném sloupu* znovu objevil rumunský folklorní motiv nebeského sloupu, který dál rozvíjí mytologické téma doložené už v prehistorii, a jež je nadto poměrně rozšířené po celém světě. ‚Nebeský sloup‘ podpírá nebeskou klenbu; jinak řečeno je to *axis mundi*, u níž známe četné varianty: sloup *Irmînsul* starých Germánů, kosmické pilíře severoasijských národů, ústřední horu, kosmický strom atd. Symbolika *axis mundi* je složitá: osa podpírá nebe a zároveň zajišťuje spojení mezi nebem a zemí. [...] V rumunském folkloru „Nebeský sloup“ v každém případě představuje prastarou předkřesťanskou víru, která však byla poměrně rychle pokřesťanštěna, neboť ji najdeme i ve vánočních koledách. Brâncuși o ‚Nebeském sloupu‘ nepochybně slyšel vyprávět ve své rodné vsi

⁸¹ *Brâncuși et les mythologies*. In COMARNESCO, Petru, ELIADE, Mircea, JIANOU, Ionel, *Témoignages sur Brancusi*, Paris: Éditions d'Art, 1967 (nově přetištěno in ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris: Belfond, 1985², s. 219 – 227)

nebo v karpatském ovčíně, kde se učil pást. Ta představa ho nepochybně pronásledovala, neboť – jak jsme viděli –, se začleňovala do symboliky vzestupu, letu, transcendence. Je pozoruhodné, že si Brâncuși nezvolil ‚čistý‘ tvar sloupu – který by mohl znamenat jen ‚podstavec‘, ‚oporu‘ nebe –, nýbrž kosodelný tvar, opakovaný zdánlivě do nekonečna, který se podobá stromu nebo pilíři se zářezy (tvary jsou tradiční v rumunské lidové tvorbě). Jinými slovy, Brâncuși zdůraznil symboliku vzestupu, neboť v představách máme chuť se na takový ‚nebeský strom‘ vyšplhat.“⁸²

Eliada také mimořádně zajímala skutečnost, že po *Nekonečném sloupu* (1937) sochař už žádné dílo hodné jeho génia nevytvořil, jen vybrušoval, dováděl k dokonalosti své předchozí práce. Obsáhlejší zmínku o tom najdeme v nedatovaném záznamu v autorově deníku z roku 1966:

„...Nemohu uvěřit tomu, že by se Brâncușiova tvůrčí síla v šedesáti letech úplně vyčerpala. Domníval se snad, že poté, co dokončil své nejvýznamnější dílo, se už nemá o nic dalšího pokoušet? Ale v době, kdy pojal úmysl vytvořit *Nekonečný sloup* a pracoval na něm, ho lákalo jiné dílo, přinejmenším stejně velkolepé: mauzoleum, které měl vybudovat na paměť manželky mahárádži z Indoru. Nic bližšího o tomto projektu nevím; znám jen několik pověstí (jedna z nich tvrdí, že Brâncuși prý navrhl otesat jistý skalnatý kopec do tvaru vejce, s malou kryptou, v níž by byl uložen popel maharáni).

Tajemství Brâncușiovy ‚neplodnosti‘ v posledních dvaceti letech se tak musí hledat: 1. buď v jeho víře, že po *Nekonečném sloupu* by už nemělo smysl o další veledílo se pokoušet; 2. nebo v hluboké lítosti nad tím, že mu okolnosti nedovolily překonat sám sebe a mauzoleum v Indoru vybudovat. Na Brâncușiově osudu mě vzrušuje to, že obě dvě mistrovská díla – *Nekonečný sloup* a to, které zůstalo ve stadiu projektu – patří do téhož světa duchovních výtvorů *příznačných pro dobu kamennou*. Proč přestal tvořit potom, co se mu prostřednictvím zvláštní *anamnésis* podařilo oživit prastaré tvary, symboly a významy, zapomenuté v Evropě už před mnoha tisíci lety? Je snad pravda, že poté, co postavil *Sloup* vedoucí do nebe, už Brâncuși neměl na této zemi co dělat a *symbolicky* už nebyl mezi námi?“⁸³

⁸² ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe*, s. 224 - 225. Citováno z nevydaného překladu Jindřicha Vacka.

⁸³ *Jurnal*, vol I., București : Humanitas, 1993, s. 569 – 570.

Zdá se, že právě na tuto otázku se Eliade snaží ve své hře nalézt odpověď a pokouší se onu podivnou tvůrčí neplodnost u umělce tak uvážlivého a pracovitého, jakým byl Olteňan Brâncuși, vysvětlit. Předpokládá, že za tím vším byla sochařova fascinace Indií, na kterou nedokázal přestat myslet.

Již po prvních několika stránkách četby je jasné, že *Nekonečný sloup* je knižní drama, mussetovská „podívaná v křesle“, určená spíše ke čtení než k jevištnímu provedení. Autor si toho byl vědom a několikrát to v *Deníku* i v korespondenci zdůrazňoval. Ačkoli při mnoha jiných příležitostech projevil sklon svá literární díla spíše nadhodnocovat – naposled v případě hry *Lidé a kameny*, mluví přímo o hře „zpackané“.

Je pravda, že kompozice hry budí dojem jisté neuspořádanosti, není lineární, nemá žádnou výraznou zápletku ani postavy, které by člověku utkvěly v paměti. Vystupují v ní tři nebo čtyři básníci, neurčitý počet dětí a žen, několik reportérů (částečně zahraničních), Dívka, která přechází z jednoho věku do druhého (vlastně symbol)⁸⁴, učitel, poněkud omezený policejní komisař, dva důchodci, mladý filozof a několik dalších, blíže neidentifikovatelných mladíků. Z celé té změti postav a symbolů zcela zřetelně vystupují pouze dvě stálice: sloup a jeho tvůrce. Jen o nich vypovídá tento málo dramatický text napsaný autorem, který je velkým odborníkem na dějiny mýtů a má vlastní teorii o tom, jakým způsobem skrytě přežívají i v dnešním moderním, přetechnizovaném, konzumním a posvátna zbaveném světě.

Hra začíná docela prozaicky tím, že na scénu přicházejí rodiče, komisař a učitel z Târgu-Jiu, aby si tvůrci *Nekonečného sloupu* postěžovali, že na jeho výtvar jejích děti lezou a už se nevracejí zpátky na zem. Jinak řečeno, mizí v nebi. Rodiče i zástupci místních úřadů proto požadují, aby sochař sloup zkrátil, sklonil ho více k zemi nebo z něj udělal most, tak aby na něj děti už nelezly a neztrácely se.

Představa udělat ze sloupu most, který by sahal až do Indie, přímo odkazuje k Eliadovým religionistickým pracím. Z nich se můžeme dozvědět,

⁸⁴ V dopise Macu Linscottovu Rickettsovi z 11. ledna 1972 Eliade upřesňuje: „*Dívka* znamená prostě *girl*, *jeune fille*. V téhle hře jsem do *Dívky* (= *young girl*) „vtělil“ všechno, co se rozumí *Múzou*, „inspirací“, ba i „osudem“.“

že most má mnoho symbolických významů, mimo jiné symbolizuje i přechod na onen svět (např. ve staroíránské mytologii). Je tak horizontálním protějškem sloupu, který je zase zkamenělým symbolem letu.

To vše se dá vyčíst i z Eliadova dramatického textu, pokud je čtenář trochu obeznámen s jeho odborným dílem. Jinak ve hře vidí jen to nepodstatné: drama obyvatel oltenského maloměsta, jehož ospalou atmosféru naruší podivný předmět (sloup) obrovských rozměrů a neurčitého poslání, a sochařovy strohé odpovědi jim jeho smysl také neobjasňují. Jak se dozvíme později, myšlenku přeměnit sloup na most však Brâncuși s ohledem na svůj indický projekt úplně nezavrhuje a nechává si své tajemství pro sebe.

Na scéně se za zvláštních okolností objevuje mladá energická Dívka, předtím ukrytá v sudu před zraky ostatních; tvrdí o sobě, že je herečka, a pokouší se vysvětlit symboliku sloupu. Její úlohou v tomto dramatickém textu je podat výklad o mistrově díle a vytvářet kolem něho mýtus (legendu). Úloha je to symbolická a zároveň „naučná“: sděluje skryté podněty tvorby, tlumočí význam jednotlivých autorových témat, skrze chytře kladené otázky podněcuje sochařovu představivost a „rozháze mu jazyk“ (jelikož Brâncuși byl relativně uzavřený a málomluvný). Připomíná *Nebeské sloupy*, *Kosmogonické vejce*, *Čarovného ptáka*, *Moudrost země*, *Slečnu Poganyovou*, *Visutý most* a chce od Brâncușie vyzvědět podrobnosti o jeho plánovaném projektu, „chrámu meditace“ v *Hoře Indor*.⁸⁵ Ustavičně odkazuje na postavu Daidala, tvůrce bájného labyrintu, se kterým se Brâncuși v skrytu poměruje a jehož by chtěl překonat. Mistr to nepopírá a reaguje takto:

„Ne křídla! Vždyť člověk nemůže takhle létat, s křídly, jako ptáci. To mohlo napadnout jen nějakého chytrého Řeka. Ale já nejsem chytřejší než on. Co já mám společného s inteligencí, s rozumem? Jestliže se chci poměřovat s Daidalem, je to proto, že jsem se naučil jít víc do hloubky. A chci jít dál než on a jeho Řekové, za inteligenci, za rozum, dojít k těm, co byli před nimi.“⁸⁶

⁸⁵ „*Coloane cerești, Oul cosmogonic, Pasărea Măiastră, Cumintenia pământului, Domnișoara Pogany...*“

⁸⁶ *Coloana nesfârșită*. In *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1976, s. 187.

Dívka se neodbytně snaží od Mistra vyzvědět, co *Nekonečný sloup* spojuje s *Horou Indor*, a rafinovaně kladenými otázkami pomalu přichází záhadě na kloub. Jenže než to tajemství odhalí úplně, musí zmizet a místo ní se na scénu dostaví básníci a reportéři. Vyslovující plytké hypotézy a kladou tuctové otázky, v nichž opakují nejružnější omšelá klišé stran Brâncușiovy tvorby (je to jistě *Babylonská věž*, symbol lidského údělu atd.).

V podobě zralé elegantní Paní se inteligentní Dívka z prvního jednání později ukáže znovu, avšak její úloha teď není příliš jasná, je spíše pasivní a má symbolickou roli, neboť změnila podobu. Podle Eugena Simiona⁸⁷ Eliade snad chtěl navodit dojem neplodného rozruchu kolem mistrovského uměleckého díla a přiblížit povrchnost, s jakou novináři přistupují k jednomu velkému živoucímu mýtu.

Ve třetím jednání se Dívka se opět vrací na scénu, tentokrát po dvaceti letech (tedy v roce 1957) – Brâncușiovi je nyní osmdesát dva let – zato ona je opět mladá a jejich oduševnělá debata začíná znovu. Zúčastňuje se jí i několik vzdělaných mladíků, mezi nimi i filozof a kritik. Tématem rozhovoru je indický projekt (*Hora Indor*),⁸⁸ Daidalos a vnitřní labyrint. Jazyk je aforistický, plný symbolických narážek:

„...mlčení se podobá *nebytí*, a přesto *nebytím* není, neboť se z něho rodí smysl a kouzlo, magie zvuků, která přijde po nich v melodii, v básni.“⁸⁹

Brâncuși tak nakonec odpověděl na dramatikovu otázku, proč po roce 1937 už žádné důležité dílo nevytvořil. Z textu rovněž vyplývá, že v Indii se chtěl Brâncuși porovnat s Daidalem tím, že vytvoří *vnitřní labyrint*. Ten, kdo do něho pronikne, má šanci setkat se se sebou samým, ne s Minotaurem. Poučená Dívka dál sochařovy myšlenky rozvádí, převádí je do jazyka Mircei Eliada – historika náboženství:

„Myslel jste po celý ten čas na Indii, Mistře! Myslel jste si: jak bych mohl, použiji-li jenom *prostor* a *světlo*, jak bych mohl donutit člověka meditovat a

⁸⁷Eliade, M., *citované dílo*, s. 441.

⁸⁸ „Templul Meditației” din Indore, în India.

⁸⁹*Coloana nesfârșită*, s. 208.

objevovat sebe sama, nakonec se ztotožnit se svým pravým bytím, s *átmanem*, poznat se v tom, co bylo na počátku a nepřestalo být nikdy?“⁹⁰

Celou hru lze tedy vnímat jako zdramatizovaný esej o skrytých významech Brâncușiovy tvorby a příčinách toho, proč po vytvoření monumentálního triptychu v Târgu-Jiu dál piloval svá již vytvořená díla a nepouštěl se v zásadě do zcela nových projektů. I „tvůrčí ticho“ má svůj význam, bez ticha by neexistovala hudba, ticho je tvůrčí...

⁹⁰ Citované dílo, s. 207.

Závěr

Ačkoli dramatická tvorba v kontextu rozsáhlého díla světoznámého historika náboženství, prozaika a esejisty Mircei Eliada (1907 – 1986) představuje jen nepatrný zlomek, autorův zájem o divadlo je patrný už od druhé poloviny třicátých let 20. století a jeho ozvuky lze najít i v autorově poválečné tvorbě povídkové. Rozbor těch několika málo dramatických textů, jež Eliade po sobě zanechal, nám navíc umožňuje vnímat celé jeho dílo uceleněji a lépe vymezit jeho tvůrčí typ, pro nějž je typické prolínání vědecké činnosti s činností spisovatelskou.

První Eliadovou dokončenou hrou, která splňuje i dávný Aristotelův požadavek na očistné působení tragédie (*katharsis*), jež s sebou přináší i nové poznání (*anagnóriseis*), je *Ifigenie* z roku 1939, která svým poetickým jazykem a metaforikou odkazuje i k největšímu rumunskému básníku Mihaii Eminescovi. Eliade v ní sice vychází z dějového schématu Euripidovy tragédie *Ifigenie v Aulidě*, jemuž zůstali valnou měrou poplatní i tvůrci francouzského baroka a klasicismu (Rotrou, Racine aj.), vnáší však do hry i nové prvky jak v chronologii děje, tak v plánu postav (některé postavy potlačuje, jiné uvádí nově na scénu nebo pozměňuje jejich typologii). Téma obětování vlastní dcery v zájmu celku, jež činí krále Agamemnona patrně nejtragičtější postavou celé hry, téma mnohokrát zpracovávané například i v evropském výtvarném umění, si Eliade nepochybně zvolil proto, že v něm nacházel řadu styčných bodů s rumunskou lidovou slovesností, jmenovitě se „zakladatelskými“ baladami *Jehnička* a *Mistr Manole*, jimiž se zevrubně zabýval ve svých odborných studiích. V daném tématu navíc spatřoval potvrzení své teze o starobylosti stále živého rumunského folklóru. Král Agamemnón v Eliadově tragédii v některých chvílích nápadně připomíná mistra Manola ze zmíněné balady, stavitele, který se hrozí příchodu své ženy, jež má být zazděna, aby stavba svatostánku v Curtea de Argeș byla úspěšně dokončena, a vzývá přírodní živly, aby jí v cestě zabránily. Ifigenie zase vykazuje shodné povahové rysy s postavou obětovaného ovčáka z balady *Jehnička*, neboť v obou případech je ústřední myšlenkou představa smrti jako kosmické svatby. Právě pod záminkou svatby s hrdinou Achilleem je

Ifigenie do Aulidy vylákána a svého ženicha v něm vidí i poté, když zjistí, že bude obětována. Je přesvědčena, že k jejich sňatku dojde v nebi, a tak dokáže udělit metafyzický rozměr i hanebnému podvodu, jehož se na ní dopustili obyčejní lidé, jimž není dáno překročit svůj pozemský úděl. K obětní hranici dívka stoupá jako v opojném snu a její monolog výrazně připomíná některé vypjaté pasáže z obou zmíněných balad.

Eliadovo portugalské období, vymezené léty 1940 – 1945, je ve znamení několika divadelních projektů, ke zdárnému konci však byl doveden pouze jeden: drama *Lidé a kameny* z roku 1944, které lze vnímat jako autorovo zamyšlení nad svým vlastním osudem. Vystaveno je na ustavičném střetávání povah obou protagonistů, geologa Petruše a básníka Alexandra, kteří dohromady tvoří autorovo alter ego, v němž se trvale sváří vědec a umělec - spisovatel. Střet dvou filozofií (pragmatické a agnostické), jejichž jsou nositeli, se vyhrocuje, čím hlouběji oba přátelé sestupují do jeskyně v nitru hory, jejíž tajemství se rozhodli vypátrat – první veden touhou po vědeckém poznání, druhý snahou získat novou inspiraci. Zatímco geolog Petruš zůstává věrný svému racionalistickému životnímu krédu, básník Alexandru během sestupu stále více propadá pochybám o vlastním nadání a smyslu života vůbec. Teprve nehoda, při níž jako zázrakem unikne smrti, mu otevírá nové obzory, jako kdyby právě prošel očistným iniciačním rituálem.

Nic podobného předtím Eliade nikdy nenapsal. Postavy jeho prvních poválečných fantastických povídek sice různými cestami poznávají „onen svět“, ale žádné z nich není dáno dojít zjevení základní, konečné *reality*, která by dala jejímu životu smysl a naplnila jej radostí. Hra se navíc částečně dotýká i poslání spisovatele, který se má ztotožnit se svými hrdiny; geniální tvůrce chodí nevyšlapanými cestami a věří v to, co píše. Ze hry je také cítit silné humanistické poselství, oslava všeho, čeho člověk v průběhu věků dosáhl.

Zcela jiného ražení je dramatický zlomek *1241* (1944), vzniklý krátce poté. Autor v něm potenciálnímu divákovi přibližuje pověstný vpád Tatarů do Evropy, jenž podmínil vznik prvních státních útvarů na rumunském území. Eliade v něm tváří v tvář nevyhnutelné sovětské okupaci rodné země ve svém

díle snad vůbec poprvé ilustroval tezi, že malé národy mohou čelit „teroru dějin“ pouze kulturou.

Z kulturního podloží tematicky těží i poslední dokončená Eliadova hra *Nekonečný sloup* (1970), věnovaná odkazu velkého rumunského sochaře Constantina Brâncușie. Na osobě oltenského venkovana, „polovzdělance, téměř analfabeta, který zrevolucionizoval moderní umění“, jak se o něm svého času vyjádřil, Eliada fascinovalo, že Brâncuși se intuitivně dokázal dobrat stejných poznatků, k jakým on potřeboval léta usilovného studia archaických náboženských systémů. Ve hře se ovšem nezabývá osobností Constantina Brâncușie jako takového, nýbrž spíše jeho legendou a jeho nejznámějším dílem, *Nekonečným sloupem* v oltenském městečku Târgu-Jiu. Nadmíru ho zajímala i skutečnost, proč sochař po *Nekonečném sloupu* (1937) po další dvacetiletí, kterému zbývalo do konce života, už žádné dílo hodné jeho génia nevytvořil, jen obměňoval a zdokonaloval své předchozí práce.

Hra má poměrně chaotickou výstavbou, překypuje množstvím epizodních postav a nemá jasnou dějovou linku; sám autor ji nebývale sebekriticky opakovaně označoval za „zpackanou“. Spíše než o dramatický útvar, který splňuje všechny atributy vlastní danému žánru, jde o drama knižní, v němž odborník na světové mýty nenásilně představuje svou teorii o tom, jak mýty přežívají v dnešním přetechizovaném, konzumním a veškeré svatosti zbaveném světě. Vložit určité představy do dramatického textu totiž tvůrci umožňuje bezprostředně oslovit větší množství lidí, kteří by jinak po učeném pojednání ani nesáhli. Eliade tak na úkor dějovosti do jisté míry vrací divadlo k jeho sakrálním, rituálním počátkům, z nichž se v průběhu dějin vyvinulo.

Na všech autorových dramatických textech je patrná svázanost s Eliadovou badatelskou činností, i když on sám vědomou spolupráci vědce a umělce vždycky popíral. Třebaže tyto texty zůstávají ve stínu jeho odborné i prozaické tvorby, v mnohých motivech předjímají fantastické povídky, kterými se Eliade v posledních desetiletích svého života nesmazatelně zapsal do širšího čtenářského povědomí.

Rezumat în limba română

Cu toate că în contextul operei vaste a istoricului religiilor de renume mondial, prozatorului și eseistului Mircea Eliade (1907–1986), opera dramatică reprezintă doar o parte neînsemnată, interesul autorului pentru teatru este evident încă din a doua jumătate a anilor '30 ai secolului XX, ecourile lui fiind prezente și în povestirile postbelice. Analiza celor câteva texte dramatice rămase de la Eliade ne permite și să-i percepem întreaga operă mai complex, delimitându-i tipul creator, a cărei caracteristică o constituie împletirea activității științifice cu cea scriitoricească.

Prima piesă terminată a lui Eliade, care îndeplinește și vechea cerință a lui Aristotel de acțiune purificatoare a tragediei (*katharsis*), ce aduce cu ea și o nouă cunoaștere (*anagnóriseis*), este *Ifigenia* din anul 1939, care prin limbajul său poetic și metaforic trimite și la cel mai mare poet român, Mihai Eminescu. Deși Eliade pornește aici de la schema acțiunii din tragedia lui Euripide *Ifigenia în Aulis*, căreia i-au rămas tributari în mare măsură și creatorii barocului și clasicismului francez (Rotrou, Racine ș. a.), aduce în piesă și noi elemente atât în cronologia acțiunii, cât și în planul personajelor (pe unele personaje le suprimă, pe altele le aduce pentru prima oară pe scenă sau le modifică natura). Tema sacrificării propriei fiice în interesul comunității, care face din regele Agamemnon cel mai tragic personaj al piesei și care a fost prelucrată de multe ori, de pildă, în artele plastice europene, a ales-o Eliade fără îndoială găsind tangențe cu folclorul românesc, mai exact cu baladele „fondatoare” *Miorița* și *Meșterul Manole*, pe care le studiasse detaliat în studiile sale de specialitate. În această temă vedea confirmarea tezei sale privind caracterul arhaic al folclorului românesc încă viu. În tragedia lui Eliade, regele Agamemnon amintește în unele momente de meșterul Manole, constructorul care se teme de sosirea nevestei sale, care urmează să fie zidită pentru ca biserica din Curtea de Argeș să fie terminată cu succes și imploră forțele naturii ca s-o oprească din cale. Ifigenia are trăsături comune cu personajul ciobanului sacrificat din balada *Miorița*, în ambele cazuri ideea principală fiind ideea morții ca nuntă cosmică. Tocmai sub pretextul nunții cu eroul Ahile este Ifigenia din Aulis ademenită,

văzându-și în el mirele, chiar și după ce află că va fi sacrificată. E convinsă că nunta lor va avea loc în cer, reușind astfel să-i dea dimensiuni metafizice chiar escrocheriei nerușinate pe care i-au făcut-o oamenii de rând, cărora nu le e dat să se ridice deasupra condiției lor pământești. Fata se urcă pe rugul sacrificiului ca-ntr-un vis amețitor, monologul ei amintind de unele pasaje din ambele balade menționate.

Perioada portugheză a lui Eliade, dintre anii 1940–1945, este marcată de câteva proiecte teatrale, din care unul singur a fost încheiat: drama *Oameni și pietre* din anul 1944, pe care o putem percepe ca o meditație a autorului asupra propriului său destin. Drama se axează pe conflictul perpetuu al caracterelor celor doi protagoniști, al geologului Petruș și poetului Alexandru, alcătuind împreună alter ego-ul autorului, în care se ciocnesc în permanență omul de știință și artistul – scriitorul. Conflictul celor două filosofii (pragmatică și agnostică), ai căror reprezentanți sunt, se ascute cu cât cei doi prieteni coboară mai adânc în peștera din inima muntelui, ale cărui taine s-au decis să le caute – unul sub impulsul cunoașterii științifice, al doilea străduindu-se să capete o nouă inspirație. În timp ce geologul Petruș rămâne fidel credo-ului său rațional de viață, în timpul coborârii, poetul Alexandru se îndoiește tot mai mult de propriul talent și de sensul vieții în general. Doar întâmplarea prin care scapă ca prin urechile acului de moarte îi deschide noi orizonturi, de parcă tocmai ar fi trecut prin ritualul inițiativ de purificare. Eliade nu mai scrisese niciodată ceva asemănător. Personajele primelor sale povestiri fantastice postbelice cunosc și ele pe diverse căi „lumea de apoi”, dar niciunuia dintre ele nu-i este dat să ajungă la iluminarea fundamentală, finală, care i-ar da sens vieții sale, umplând-o de bucurie. În plus, piesa se referă parțial și la misiunea scriitorului, care trebuie să se identifice cu eroii săi; creatorul genial merge pe poteci necălcate, crezând în ceea ce scrie. Din piesă se simte și puternica misiune umanistă, preamărirea a tot ce-a atins omul de-a lungul veacurilor.

De cu totul altă natură este fragmentul dramatic *1241* (1944), scris puțin după aceea. Aici autorul îi prezintă potențialului spectator invazia legendară a tătarilor în Europa, condiționând apariția primelor formațiuni statale de pe teritoriul României. Eliade, inevitabil față în față cu ocupația

sovietică a patriei, a ilustrat pentru prima dată în opera sa teza din care reiese că popoarele mici pot înfrunța „teroarea istoriei” doar prin cultură.

Tot pe o temă culturală se bazează și ultima piesă terminată a lui Eliade, *Coloana nesfârșită* (1970), dedicată moștenirii ideatice a marelui sculptor român Constantin Brâncuși. La persoana țăranului oltean, „semi-doct, aproape analfabet, care a revoluționat arta modernă”, după cum se exprimase cândva, pe Eliade l-a fascinat faptul că Brâncuși a reușit intuitiv să ajungă la aceleași concluzii pentru care lui îi trebuiseră ani de studii ale sistemelor religioase arhaice. Dar desigur că în piesă Mircea Eliade nu se ocupă de personalitatea lui Constantin Brâncuși ca atare, ci mai degrabă de legenda și de cea mai cunoscută operă a sa, *Coloana nesfârșită* din orașul oltenesc Târgu-Jiu. În mod deosebit îl interesează și faptul că după *Coloana* (1937), în următorii douăzeci de ani care-i mai rămâneau până la moarte, sculptorul nu a mai creat nicio operă demnă de geniul său, doar modificând și perfecționându-și opera anterioară.

Piesa se caracterizează printr-o construcție destul de haotică, abundând în personaje episodice, neavând o linie clară de acțiune; însuși autorul a numit-o autocritic, în repetate rânduri, „ratată”. În loc să îndeplinească toate atributele genului popriu-zis, este vorba mai mult de o dramă livrescă, în care specialistul în miturile lumii a încercat să-și prezintă, deloc forțat, teoria din care rezultă cum miturile supraviețuiesc în lumea de azi, prea tehnicizată, de consum și cu totul desacralizată. Introducerea unor idei în textul dramatic îi permite creatorului să se adreseze nemijlocit mai multor oameni, care altfel nici nu s-ar atinge de un tratat savant. Astfel, în detrimentul acțiunii, Eliade readuce teatrul într-o oarecare măsură la începuturile sale sacre, rituale, de la care a evoluat de-a lungul veacurilor. În toate textele dramatice ale autorului este evidentă legătura strânsă a lui Eliade cu activitatea de cercetare, chiar dacă el însuși a negat întotdeauna colaborarea conștientă a savantului cu artistul.

Deși aceste texte rămân în umbra operei sale de specialitate și a prozei sale, prin multe motive anticipează povestirile fantastice prin care Eliade s-a înscris pentru totdeauna în subconștientul cititorilor.

Seznam použité literatury

Primární

- ELIADE, Mircea, *Coloana nesfârșită*. In *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1976, s. 175 – 210.
- ELIADE, Mircea, *Ifigenia*. In *Manuscriptum*, anul V, nr. 1, București: 1974, s. 27 – 57.
- ELIADE, Mircea, *Oameni și pietre*. In *Jurnalul portughez și alte scrieri*. București: Humanitas, 2006, s. 391 – 426.
- ELIADE, Mircea, *1241 – act dramatic*. In *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2-3, 1986, s. 137 – 141.
- ELIADE, Mircea, *Drumul spre centru*, București: Univers, 1991, 608 s.
- ELIADE, Mircea, *L'épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris: Belfond, 1985², 250 s.
- ELIADE, Mircea, *Had*. Přeložil Jiří Našinec. Praha: Odeon, 1986, 164 s.
- ELIADE, Mircea, *Hádání z kamenů*. Přeložil Jiří Našinec, Praha: Argo, 2000, 284 s.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. II, București: Humanitas, 1993, 560 s.
- ELIADE, Mircea, *Memorii*, vol. II, anexe, București: Humanitas, 1991, 240 s.
- ELIADE, Mircea, *Mýty, sny a mystéria*. Přeložil Jiří Vizner. Praha: OIKOYMENH, 1998, 196 s.
- ELIADE, Mircea, *Od Zamolxida k Čingischánovi*. Přeložil Oldřich Kalfířt, Praha: Argo, 1997, 222 s.
- ELIADE, Mircea, *Paměti*. Přeložil Jiří Našinec. Praha: H&H, 2010, 586 s.
- ELIADE, Mircea, *Pojednání o dějinách náboženství*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2004, 460 s.
- ELIADE, Mircea, *Posvátné a profánní*. Přeložil Filip Karfík. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, 156 s.
- ELIADE, Mircea, *Tajemství doktora Honigbergera*. Přeložil Jiří Našinec. Praha: Vyšehrad, 1990, 264 s.

Sekundární

- ARISTOTELES, *Poetika*, Praha: Jan Laichter, 1948, 128 s.
- CĂLINESCU, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade (Amintiri, lecturi, reflecții)*,

- Iași: Polirom 2002, 184 s.
- CIOCĂRLIE, Alexandra, *Și totuși, clasicii...*, București: Cartea Românească, 2007, 287 s.
- COMARNESCU, Petru, *Kalokagathon*, București: Editura Eminescu, 1985, 664 s.
- EURIPIDES, *Ifigenie v Aulidě*. Přeložili Karel Hubka a Eva Stehlíková. Praha: Dilia, 1984, 72 s.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Dvě veršovaná dramata (Ifigenie na Tauridě – Torquato Tasso)*. Přeložil Bohuslav Mathesius, Praha: Melantrich, 1944, 230 s.
- HANDOCA, Mircea, „*Dosaru*“ Eliade, III, București: Curtea-Veche, 2000, 232 s.
- HANDOCA, Mircea, *Mircea Eliade și corespondenții săi*, I, A-H, București: Humanitas, 1999, 488 s.
- HANDOCA, Mircea, *Viața lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca: Dacia, 2002, 284 s.
- IANU, Ionel, Constantin Brâncuși. Viața și opera, București: Editura științifică și enciclopedică, 1983, 236 s.
- KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, 668 s.
- MUNTEANU, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București: Editura Minerva, col. Universitas, 1982, 312 s.
- RACINE, Jean, *Britannicus – Ifigenie – Atalia*. Přeložil Gustav Franc. Předmluva Antonín Vantuch. Praha: Odeon, 272 s.
- RICKETTS, Mac Liscott, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. II, București: Criterion Publishing, 2004.
- SEBASTIAN, Mihail, *Denik (1935 – 1944)*. Přeložil Jindřich Vacek. Praha: Sefer, 2003, 656 s.
- SIMION, Eugen, *Mircea Eliade – nodurile și sentimentele prozei*, București: Editura Univers Enciclopedic, 2006, 458 s.
- STUPARU, Lorena Păvălan, *Simbol și recunoaștere la Mircea Eliade*, București: Editura Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale, 2006, 274 s.
- URSACHE, Petru, *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca: Eikon, 2008³, 304 s.
- VALENTOVÁ, Libuše, *Balada Miorița v českých překladech*, Praha: Česko-rumunská společnost, 2006, 48 s.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, Paris: Librairie Armand Colin, 1946², 426 s.

Články v časopisech

HANDOCA Mircea, Pentru o mai corectă înțelegere a condiției umane. Un interviu cu Mircea Eliade luat de Mircea Handoca, *Viața Românească*, nr. 2, 1982, s. 23 – 29.

HANDOCA, Mircea, Preambul la o piesă inedită, *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4, 1985, s. 84- 87.

MUTTI, Claudio, Ifigenia sau jertfa mântuitoare la Mircea Eliade, *Rost*, revistă de politică și cultură creștină, nr. 2, 2003.

NAŠINEC, Jiří, Poutník slunečního světa, *Týden*, č. 11, 2007, s. 88 – 90.

Příloha

Příloha je rozdělena do tří oddílů:

1. Citáty z použité literatury v originálním znění podle čísel odkazů
2. Ozvuky motivu obětování Ifigenie ve výtvarném umění
3. Fotografie Mircei Eliada, snímky Constantina Brâncușe a Nekonečného sloupu

1. Citáty v originálním znění

1. „A juca teatru, a te da drept altcineva, a juca un rol, a interpreta și reinterpreta sînt activități care pot media între lumea obișnuită și cea mitică; înțelese spiritual, ele sînt niște tehnici eficiente de eliberare, din tiranica lipsă de sens a profanului.“ (s. 9)

7. „Ce mi se pare interesant acum, după o jumătate de veac, este faptul că în piesa anticipam tehnica nuvelor fantastice pe care le-am scris în ultimii 30 de ani și chiar conceptul de ‚camuflare‘ a sacralului în profan, care m-a călăuzit în cercetările de istoria religiilor.“

11. „...fecioara trăiește cu gîndul la moarte, cuprinsă de o dragoste imaterială, de un dor sau de o nălucire imprecisă, aproape fără obiect pămîntesc. Pasivă tot timpul, Ifigenia e vrăjită, crezînd că numai prin moarte își va ajunge desăvîrșirea. Cînd i se spune că Achile îi este mirele, ea stăruie mai departe în visu-i de moarte. Faptul că trebuie să moară pentru binele patriei îi decretează definitiv temeiul morții, către care se duce senină și plecată ca o mioriță.“

14. „Este o interesantă excursie în metafizică, dar drama [ca noțiune] nu este metafizică, chiar dacă metafizica este prezentată în formă de dialog; ea este viață, acțiune, conflict. Exact ceea nu este Ifigenia lui Eliade...“

19. „Public cu bucurie, dar și cu strângere de inimă, această piesă de tinerețe, care plăcea mult, când a fost scrisă, prietenilor mei Haig Acterian, Mihail Sebastian, Constantin Noica și Emil Cioran. Doi din cei mai buni prieteni – Haig Acterian și Mihail Sebastian – nu mai sunt printre noi. Închin lor acest text pe care l-am iubit împreună în amurgul tinereții noastre.“

22. „Dar dacă n-aș deslușit în jertfa Iphigeniei altceva decât putea înțelege un geniu mediteranean din secolul V înainte de Christos, n-aș mai fi simțit nevoia să repovestesc pentru noi, cei de astăzi, străvechiul mit eladic. Miturile sunt însă atemporale, adică sunt adevărate în orice context istoric și pe orice nivel de

civilizație ar fi povestite, căci ele sunt exemplare, arhetipale. ‚Anacronismele‘ care ar putea fi descoperite în piesa de față (bunăoară, concepția Iphigeniei despre propria ei jertfă), sunt anacronisme față de Iphigenia lui Euripide și față de întreaga spiritualitate clasică elină. Dar clasicismul este el însuși o ‚epocă istorică‘ și, ca atare, limitat, ca orice altă epocă istorică; clasicismul, el singur, nu poate epuiza înțelesul miturilor care i-au dat naștere; nici o Istorie, cât ar fi ea de magnifică, nu poate epuiza înțelesul unui Mit. Mi s-ar putea obiecta că semnificația jertfei Iphigeniei nu s-ar fi putut cristaliza decât într-o conștiință creștină. Nu știu dacă e adevărat. Valorificarea jertfei ca un mijloc de însuflețire a unui templu, a unei clădiri, a unui pod, adică, pe scurt, concepția că nimic nu poate dura dacă nu i se conferă (prin jertfă!) un suflet, dacă nu i se transformă o viață – concepția aceasta e arhaică și e atestată în nenumărate civilizații exotice și preceștine.“

48. „...moartea eroică, adică moartea violentă, rituală, este creatoare: ea continuă viața și chiar o sporește, în timp ce o moarte naturală nu face altceva decât să încheie ceea ce era deja consumat. Moartea naturală, în care nu intervine nici un element sacru, nici o fatalitate, nici un ritual – este un fenomen ca oricare altul, aparținând biologiei, iar nu antropologiei. Omul, însă, își poate construi și o altă soartă post-mortem; prin moarte eroică, sau (mai târziu, odată cu apariția orfismului în Grecia), prin inițiere, care este și ea o formă a morții rituale.“

62. Luni, 6 martie. „Marți, am început să scriu o piesă, pe care o ‚văzusem‘ în aceeași după-amiază: deși am avut o săptămână grea (joi: dineu la mine până la 1 noaptea, vineri: cercul luso-român până la 2 noaptea; duminică, la masă la Costi), am scris-o într-un fel de transă, cum niciodată n-am mai scris în viața mea. Ieri, i-am găsit un titlu: Oameni și pietre. Acum, noaptea, am terminat-o, cu absolut toate indicațiile scenice. Rămâne numai s-o transcriu, adică, mai bine zis, s-o descifrez. Cred că e una dintre cele mai puternice drame care s-au scris în românește. Sunt fericit că am creat-o, și mi-e indiferent dacă se va juca sau nu, dacă va avea sau nu succes. [...] E amuzant că mă pasionează teatrul. Poți spune multe, și direct. Și, mai ales, fără bătaie de cap.“

66. „...să revelez ceva, să descopăr ceva oamenilor, tuturor oamenilor din toate țările și din toate timpurile... Așa cum a revelat Shakespeare...“

68. „...recunoște că totul e o sinistă farsă, o imensă iluzie... [...] Tot ce vrei tu. Tot ce crezi că merită... Mă rog tot[ul]... Viață, Dumnezeu, iubire, știință, morală, umanitate... Tot, tot,... absolut tot...“

69. „Descoperi ceva în tine, care ți-ar fi rămas poae ascuns până la sfârșitul vieții. Descoperi ceva dincolo de ființa ta, aia de toate zilele, de ceea ce credeam nois, în chip absurd, că suntem... Ceva fundamental, ceva, cum să spun –ceva care te luminează din lăuntru și schimbă totul în jurul tău...“

70. „O să le scrii tu astea când vom ajunge... De aceea ar trebui să plecăm... Acum, chiar acum...“

71. „Nu se pot scrie... Astea nu le poate scrie nimeni... Oricât geniu ar avea, oricâtă imaginație... [...] |Parcă mă simt din ce în e mai bine... Și aș vrea să-ți spun ceva... Numai ție... Ceva extraordinar de important... Ca un fel de revelație, nu știu cum să

spun... ceva care vine de dincolo de viață... Și o face valabilă... O face vrednică de a fi trăită... în fața mea și a ta, și în fața lui Dumnezeu... Și nu știu cum să încep...”

73. 9 martie. „Azi, împlinesc treizeci și șapte de ani. Nu știu dacă din cauza anticlimaxului provocat de gândirea și scrierea oarecum în transă a piesei, dar de vreo două zile sunt groaznic de trist, de deprimat. Lupt cu greu împotriva deznădejdiei. Îmi răsună neconținut în cap mai multe piese de teatru și sunt sigur că, dacă m-aș așeza la birou, le-aș scrie în câteva săptămâni, dar nu o fac, pentru că prea ar părea tragică și pesimistă lumea așa cum o văd acum, în aceste piese nescrise. (Între ele, rețineți un titlu, Joc de societate [...])”

74. 12 martie. „Ieri și astăzi, am suferit de groaznice crize de tristețe. A[stă-]noapte, am început piesa mea 1241 (titlu provizoriu) și am scris patru pagini mari cu destulă ușurință. Azi după-amiază am scris șase pag[ini], terminând tabloul I, de care, fără a fi recitat, sunt mulțumit. Dar îndată ce mă dezleg din piesa mea, revine cumplita tristețe. Mi-e sufletul pustiit. Doamne, Doamne, îndură-te și de mine, și izbăvește-mă!”

75. „Nu crîcni, fiule, nu te slăbi! Că așa ne-a fost ursita – și aia-i de la Dumnezeu, să știi. De cînd îi lumea lume, tot alții s-au vînturat peste noi. Asta-i legea țării ăsteia, s-o cotopească răii și păgînii... Și noi s-o plîngem și s-o apărăm...”

76. „... Și acum, să nu pierdem vremea. Eu n-o mai duc mult, m-ascuți? Tu ești popă viteaz, ești priceput și la luptă, și la sfat. Să porți tu grija oamenilor pînă ce trece năpasta. Îi ții în munte pînă cînd or veni iscoadele din țara ungurească și vor da ve veste ce se mai întîmplă. În cîmpie am auzit că i-au zdrobit pe leși și pe nemți. Că s-au năpustit peste tot...”

78. 20 iulie. „N-am mai plîns de mult. Ultima dată după arbitrajul de la Viena a fost în martie, cînd au trecut rușii Nistrul, și eu lucram la drama (rămasă neterminată) 1241. [...].”

80. „Adevărata primejdie începe, însă, pentru întreg neamul românesc, abia după ocuparea teritoriului de către Soviete. Pentru întâia oară în istoria sa, neamul românesc are de a face cu un adversar nu numai excepțional de puternic dar și hotărât să întrebunțeze orice mijloc pentru a ne desființa spiritualicește și culturalicește, ca să ne poată, în cele din urmă, asimila. Primejdia este mortală, căci metodele moderne îngăduie dezrădăcinările și deplasările de populații pe o scară pe care omenirea n'a mai cunoscut-o dela Asirieni. Chiar fără masivele deplasări de populații, există primejdia unei sterilizări spirituale prin distrugerea sistematică a elitelor și ruperea legăturilor organice cu tradițiile culturale autentice naționale. Neamul românesc, ca și alte atâtea neamuri subjugate de Soviete, riscă să devină, culturalicește, un popor de hibrizi. Dar s'ar putea, totuși, ca această primejdie de moarte să se soldeze cu o extraordinară reacție spirituală, care să echivaleze cu instaurarea unui nou ,mod de a fi' și să provoace pe planul creației culturale, ceea ce a însemnat, pe planul creației statale, ,descălcarea' de acum șapte veacuri, provocată de marea năvălire a Tătarilor. [...] S'ar putea ca ocupația sovietică și încercarea de deznaționalizare întreprinsă de Ruși cu metode și mijloace

faraonice, să însemne, prin contra-ofensiva spirituală pe care o provoacă, adevărata intrare a României în istoria culturală a Europei.“

84. „Nu pot să cred că la 60 de ani creativitatea lui Brâncuși era definitiv epuizată. Să-și fi inchipuit că, după ce-a terminat opera lui cea mai de seamă, nu trebuia să mai încerce altceva? Dar, în timpul când concepute și lucrase la Coloana infinită îl ispitise o altă operă, cel puțin tot atât de măreață: mausoleul pe care ar fi trebuit să-l ridice în memoria soției maharajahului din Indor. Nu știu nimic precis despre acest proiect, nu cunosc decât câteva legende (una din ele pretinde că Brâncuși ar fi propus să se cioplească o colină stîncoasă în formă de ou, cu o mică criptă, în care să fie depusă cenușa Maharani-ei). Așadar, misterul ,sterilității‘ lui Brâncuși în ultimii douăzeci de ani de viață trebuie căutat: 1. fie în credința lui că după Coloana infinită n-ar mai fi avut sens să încerce o altă operă majoră; 2. fie în adîncul lui părere de rău că împrejurările nu i-au îngăduit să se întrecă pe sine, creînd mausoleul din Indor. Ce mă impresionează în destinul lui Brâncuși este că amîndouă capodoperele – Coloana infinită și cea rămasă în stare de proiect – aparțin aceluiași univers al creațiilor spirituale caracteristice vîrstelor de piatră. Dar de ce a încetat să creeze după ce izbutise, printr-o extraordinară anamnesis, să readucă la viață forme, simboluri și semnificații arhaice, uitate în Europa de multe mii de ani? Să fie adevărat că, după ce ridicase Coloana care ducea la cer, Brâncuși nu mai avea nimic de făcut pe pămînt, că cel puțin simbolic nu se mai afla printre noi?“

86. „Nu aripi! Că omul nu poate zbura așa, cu aripi, ca păsările. Asta numai unui Grec deștept îi putea trece prin minte. Dar eu nu sunt deștept ca el. Ce-am eu cu inteligența, cu rațiunea? Dacă vreau să mă măsoar cu Daedalos este pentru că am învățat să merg mai în adînc. Și vreau să trec dincolo de el și de Grecii lui, dincolo de inteligență. De rațiune, să ajung la cei care au fost înaintea lor.“

89. „Va gîndeți tot timpul la India, Maestre! Vă gîndeți: cum aș putea, utilizînd doar spațiul și lumina. Cum aș putea sili omul să mediteze și să se descopere pe sine, să se identifice în sfîrșit cu adevărata lui ființă, cu atman, să se recunoască drept ce a fost de la început, și n-a încetat să fie?“

90. „... tăcerea seamănă cu neființa, și totuși nu e neființa, căci din ea se naște sensul și farmecul, magia sunetelor care îi urmează, într-o melodie, într-un poem.“

2. Ozvuky motivu obětování Ifigenie ve výtvarném umění

I.



II.



III.



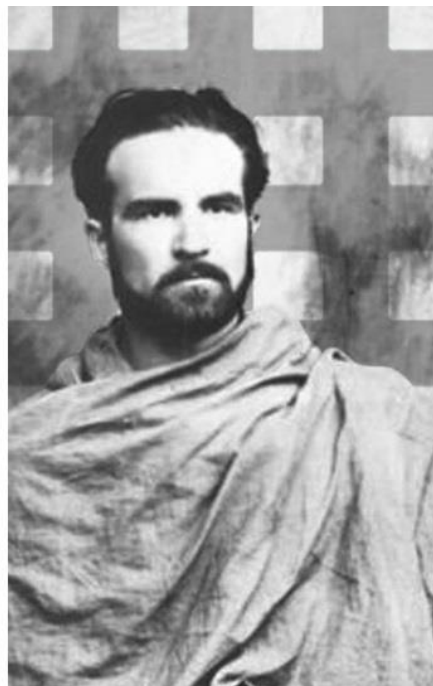
- I. Jan Havickszoon Steen, Obětování Ifigenie (1671), Rijksmuseum, Amsterdam
II. Jacques-Louis David, Achilleův hněv aneb Obětování Ifigenie (1819), Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas
III. Anselm Feuerbach – Ifigenie II.(1871), Staatsgalerie, Stuttgart

3. Fotografie

Mircea Eliade (9. 3. 1907– 22. 4. 1986)



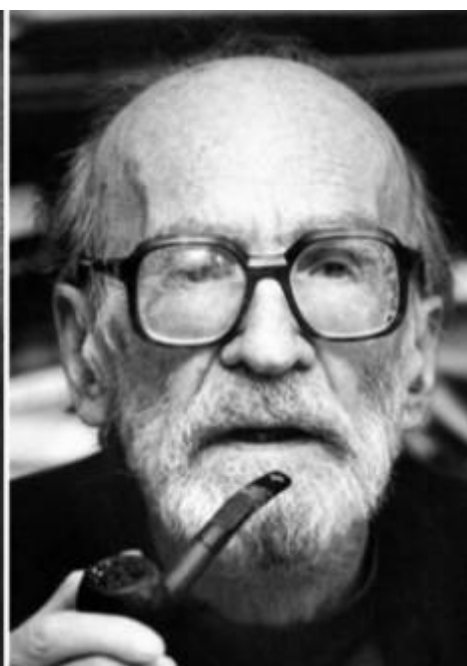
I.



II.



III.



IV.

I. V prvním ročníku lycea (1924)

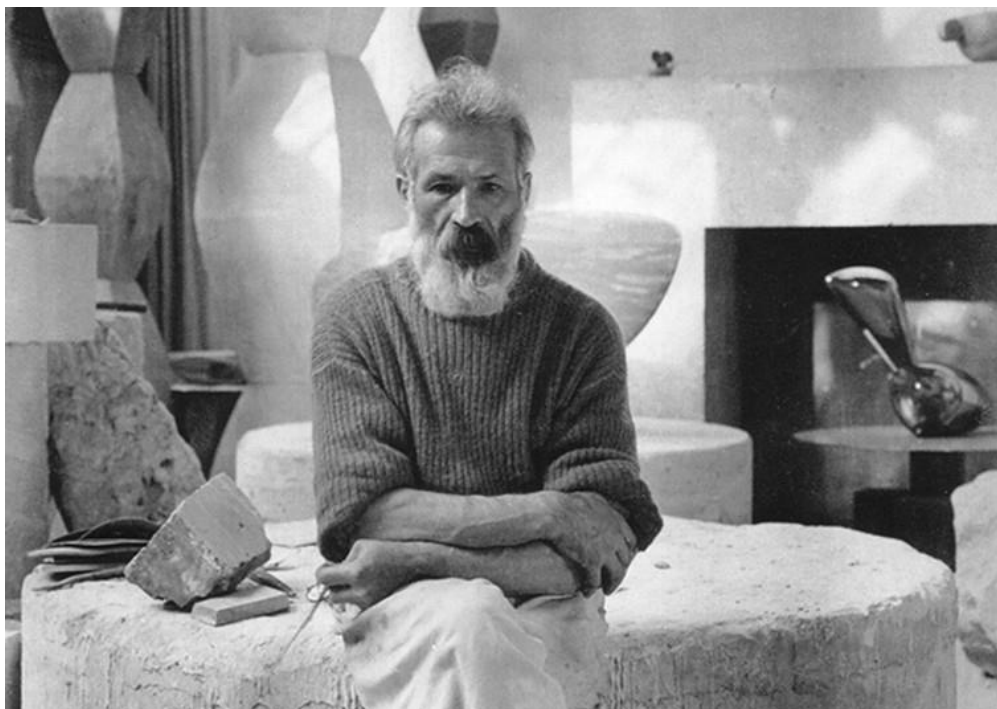
II. Jako poustevník v himalájském ašrámu (jaro 1931)

III. Během pobytu v penzionu paní Perrisové (Kalkata 1929)

IV. V posledním roce života (Chicago 1986)

Constantin Brâncuși a jeho triptych v Târgu-Jiu

I.



II.



III.



I. Mistr ve svém ateliéru v době, kdy pracoval na *Nekonečném sloupu*
II. a III. *Coloana Infinitului* (*Nekonečný sloup*, odhalen r. 1938; je součástí památníku hrdinů první světové války, spolu s *Bránou polibku* a *Stolem mlčení*)